ريتشارد بولسلافسكي

فن التمثيل

الدروس الستة الأولى

ترجمة

أنور المشري

الكتاب: فن التمثيل.. الدروس الستة الأولى

الكاتب: ريتشارد بولسلافسكي

ترجمة: أنور المشري

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

بولسلافسكي ، ريتشارد

فن التمثيل.. الدروس الستة الأولى / ريتشارد بولسلافسكي, ترجمة: أنور المشري

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٥٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ١ – ٤٩٦ – ٩٩١ – ٩٧٧- ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٩٦٨٠ / ٢٠٢٢

فن التمثيل

الدروس الستة الأولى

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

تقديم

كان كتاب "طريق الخيالة" سبباً في النجاح الأدبي المباشر الذي لقيه ريتشارد بولسلافسكي. وقد اختلفت الآراء في الكتاب فاعتبره البعض "عملاً لعبقري" أو "أفضل وثيقة إنسانية للأحداث السابقة على الثورة الروسية"، أو "سيرة روائية خطتها يد أستاذ"، أو "كتابة جديدة للتاريخ". إلا أنه بغض النظر عما قاله النقاد عنه إلى جانب هذا، فقد أضافوا كلهم تقريباً على اختلاف ألوانهم أن الكتاب وضع بصورة درامية مثيرة، من الواضح أنها عمل ذهن مدرب في المسرح. ولهم الحق في قولهم هذا، لأن السترة العسكرية لضابط من ضباط الخيالة البولندية لم تكف لإخفاء شخصية المؤلف ريتشارد بولسلافسكي الممثل في "مسرح الفن" بموسكو ومدير "استديو مسرح الفن" في موسكو ومدير "المسرح التجريبي" في أمريكا ومخرج الكثير من المسرحيات الناجحة في برودواي والكثير من الأفلام في هوليود.

أما الحقيقة التي يبدو أن كثيراً من النقاد لم ينتبه إليها في هذا الكتاب الرائع وفي ملحقه "هبطت الرماح"، فهي أن أسلوب

بولسلافسكي ونظرته وإن كانتا درامتين بصورة لا تقبل الشك. إلا أنهما لا يمتان بكبير صلة إلى فن كاتب المسرحية، إذ لم يكن كتاب "طريق الخيالة" نتاجاً لعقلية مؤلف درامي استحال روائياً، غنما كان نتاجاً لعقلية ممثل. والواحد منهما يكاد يكون نقيض الآخر، لأن الممثل عادة يتصف باللعثمة والخجل من الإفاضة في الكلام، وهو لا يعرف عادة الطبيعة أو الكيفية التي يعمل بها لكي يؤدي وظيفته كممثل. وحتى عندما يعرف فمن العسير عليه أن يقول ما يعرفه أو يكتبه. وكل ما يستطيعه هو أن يعبر عن معرفته هذه بالأفعال. فلغته هي لغة الحركة، والإيماء والصوت وخلق الشخصية وعرضها بأشياء يؤديها أو لا يؤديها. بينما نجد أن المؤلف الدرامي، يتعامل بالكلمات بسهولة أكبر ويكتب بتدفق ويحلل الشخصية والموقف والأحداث والسلوك والأسلوب بلغته الخاصة. وكل ما كتب حتى الآن عن فن التمثيل وحرفيته– إنما كتبه المؤلفون الدراميون أو النقاد: وهذا هو السبب في قلة الكتب المطبوعة فعلاً التي تشرح وتفسر الممثل لنفسه وللمشتغلين معه بالتمثيل.

ولهذا يبرز كل من تالماً وفائي كمبل، وكوكويلن، ومن بين المحدثين لويس كالفرت، وستانسلافسكي، كممثلين حاولوا تحليل فن التمثيل. إلا أن مساهمة ستانسلافسكي الرائعة في هذا

المضمار تتداخل مع سيرة حياته في كتاب "حياتي الفنية". أما الباقي كله فهو في صورة عامة محاولة لخلق فلسفة للتمثيل أكثر منها لتحليل عناصر فن التمثيل أو لوضع قواعد حرفية للممثل. هل من الضروري بالنسبة للممثل أن يكون قد مر بتجربة عاطفية ما ليستطيع أن يصورها، وهل يستطيع تصويرها بصورة أفضل إذا كان يجدد الشعور بها بالفعل في كل مرة يؤديها، وهل يستتبع ذلك أن يصبح التمثيل بعيداً كل البعد عن الحياة أو قريباً منها بقدر الإمكان؟ هذه هي المشاكل التي يعكف هؤلاء الممثلون الفلاسفة على حلها. وقد استطاعت كتاباتهم بما تضمنته من أمثلة استمدوها من تجاربهم الرفيعة أن تلقى أضواء كبيرة على هذا الميدان. فقد أوضحت القواعد الأساسية لفن التمثيل لكثير من الفنانين. لكنها لا تساعد الممثل على تعلم عناصر حرفته.

ولهذا نجد أن هذه الأبحاث "الدروس الستة الأولى في التمثيل" والتي كتبها بولسلافسكي في صورة حوار تعتبر فريدة من نوعها في هذا المضمار. وهي وإن كانت مكتوبة في أسلوب مرح، إلا أنها تستهدف مساعدة الممثل الناشئ على شق طريقه إذ أن كل كلمة فيها تنصب على موضوعها بصورة جادة، ومحسوبة حساباً دقيقاً، ونتيجة لجهود سنوات طويلة قضاها المؤلف في العمل والدراسة

كممثل ومخرج في ميدان الاحتراف وفي "مسرح الفن". وهذه الأبحاث تنتقي للممثل الناشئ أدواته التي يعمل بها وتوضح له كيف يستعملها. وهي مهمة جديرة بالامتنان والشكر. لأنه بينما نجد أن أدوات الممثل كلها داخل جسده وعقله وروحه، نجد أنها لهذا الالتصاق الشديد به أصعب في فصلها ومحاولة استخدامها استخداماً خاصاً من الأدوات المصنوعة من الخشب أو الحديد. فالممثل مضطر إلى أن يجعل من التركيز والملاحظة والتجربة والذاكرة والحركة والتوازن والخلق والتسليط خداماً لموهبته.

وقد حدد بولسلافسكي بنفسه منذ سنوات مضت في مقال كتبه عن "أسس التمثيل" الميدان الذي تتناوله هذه الأبحاث إذ قال... "إن فن الممثل لا يعلم. إذ يجب أن تولد مع الممثل القدرة على التمثيل، أما الحرفية التي تتيح لموهبته التعبير من خلالها، فمن الممكن، بل ومن الضروري تعلمها، وتقدير هذه الحقيقة أمر بالغ الأهمية ليس بالنسبة لطلبة التمثيل فحسب، إنما بالنسبة لكل ممثل راغب في استكمال عناصر فنه.

لأن الحرفية ما هي إلا شيء واقعي كل الواقعية ومن الممكن أن يجعل لمرء منها شيئاً شخصياً خاصاً به.

وليست تنمية إمكانيات الممثل الجسمانية، هي ما يسميه

بولسلافسكي حرفية على الرغم من أنه يعترف بأهميتها ويؤكدها. لأنه يشبه تدريب الجسد بضبط أوتار الآلة الموسيقية. إذ يمضي في مقاله ليقول:

"حتى الكمان المضبوطة أوتاره ضبطاً دقيقاً لا يستطيع أن يعزف بمفرده مستقلاً عن العازف الذي يجعله يصدر أنغامه. ومعدات الممثل المثالي لا تكمل إلا إذا توصل إلى حرفية صانع العواطف أو الخالق، وإلا إذا استطاع أن يتبع نصيحة جوزيف جيفرسون في أن يحتفظ بقلبه دافئاً وبرأسه بارداً فهل في الإمكان الوصول إلى هذا؟ بكل تأكيد، المهم أن تفكر في الحياة على أنها تتابع متصل لنوعين مختلفين من الخطوات.. خطوات المشكلة وخطوات الفعل. والخطوة الأولى بالنسبة للممثل هي أن يفهم طبيعة المشكلة التي تواجهه. وعند ذاك تدفعه شرارة الإرادة إلى الفعل الحركي. وعندما يدرك الممثل أن الحل لدور معين قد يكون في مجرد قدرته أولاً على الوقوف على المسرح لفترة قد لا تزيد على واحد على خمسمائة من الثانية وهو متزن التفكير واثق من غرضه واع بالمشكلة التي تواجهه، ثم في الاندماج بنفسه بقوة في الفعل الذي يتطلبه الموقف خلال الواحد على خمسمائة من الثانية التالي أو خلال الثواني الخمس او العشر التالية حسبما كان الأمر،

يكون بذلك قد وصل إلى الحرفية الكاملة للتمثيل.".

المطلوب أولاً هو أن تعرف تماماً ما يجب أن تعمل، ثم تعمله بصورة صحيحة. هذا كل ما في الأمر. ولقد يبدو هذا يسيراً غاية اليسر إلا أنه ليس من باب المصادفة أن يفصل بولسلافسكي بين زيارات الفتاة له، وهي موضوع هذه الدروس كلها؛ بفترات تبلغ شهوراً وسنوات في بعض الأحيان. لأنه يفكر بصورة عملية وليس بطريقة ما يتمناه المرء. فهو يعرف طول الطريق الذي ستحتاج إلى قطعه بين الدروس. وهو يعرف أن التمثيل أكثر من أي فن آخر، إما أن يكون جيداً كل الجودة أو لا يكون. وأن الممثل لا يصنع بين عشية وضحاها. وهو يقبل الحقيقة التي تقول إن مهنة التمثيل قد تستغرق عمراً كاملاً من العمل وإنها مهنة جديرة كل الجدارة بأن يبذل المرء في سبيلها عمراً كاملاً.

اديث. ج. ر. اسحق

الدرس الأول

التركيز

(الوقت صباحاً. في غرفتي. طرق على الباب)

أنا: أدخل

(يفتح الباب في بطء وتهيب، وتدخل فتاة جميلة في الثامنة عشرة تتطلع إلي بعينين واسعتين مرتاعتين وهي تعصر حقيبة يدها في عنف)

الفتاة: أنا... أنا... سمعت أنك تعلم فن الدراما..

أنا: لا.. آسف... فالفن لا يمكن أن يعلم... ومن يرد أن يملك ناصية الفن لابد أن يكون صاحب موهبة. والموهبة، إما أن توجد لدى المرء أو لا توجد. وتستطيعين تنمية الموهبة بالعمل الشاق، لكن خلقها من العدم أمر مستحيل. ومهمتي قاصرة على مساعدة أولئك الذين استقر عزمهم على العمل في المسرح، وينشدون تثقيف أنفسهم وتنمية مداركهم من أجل العمل في هذا المضمار بأمانة وشرف.

الفتاة: نعم، بالطبع. أرجوك أن تساعدني، فأنا أحب المسرح حباً جماً

أنا: حب المسرح لا يكفي، فمن ذا الذي لا يحبه؟ إنما على المرء أن يكرس نفسه للمسرح وأن يهبه حياته بأسرها، وأن يمنحه كل تفكيره وعواطفه! وأن يضحي من أجله؛ كل شيء ويتحمل في سبيله كل شيء. وأهم من هذا كله، أن يكون المرء على استعداد لأن يعطي المسرح كل شيء- كل كيانه- وألا يتوقع من المسرح أن يمنحه شيئاً في مقابل ذلك، حتى ولا مثقال ذرة من أسرار جماله وجاذبيته.

الفتاة: أعرف ذلك. فقد قمت بأدوار كثيرة في المدرسة، وأدرك أن المسرح يجلب معه العناء. ولكني لست خائفة. وأنا على استعداد لأي شيء إذا استطعت فقط أن أمثل، أمثل، أمثل.

أنا: وإذا فرضنا أن المسرح لا يريدك أن تمثلي، وتمثلي، وتمثلي؟

الفتاة: ولماذا؟

أنا: قد يجدك بلا موهبة.

الفتاة: لكني عندما كنت أمثل في المدرسة...

أنا: أي مسرحية قمتم بتمثيلها؟

الفتاة: الملك لير[1].

أنا: وأي دور قمت بأدائه في هذا العبث؟

الفتاة: دور الملك لير نفسه. وكان من رأي كل أصحابي، وأستاذ الأدب، بل وعمتي ماري أيضاً، أنني كنت رائعة في التمثيل، وأنني بلا شك موهوبة.

أنا: معذرة.. لست أقصد أن أنتقد الأشخاص الظرفاء الذين سميتهم لي، لكن هل أنت على ثقة من أنهم خبراء في تذوق المواهب؟

الفتاة: أستاذنا شديد التدقيق وهو نفسه الذي دربني على دوري في مسرحية الملك لير، وهو مرجع عظيم في هذه الأمور.

أنا: فهمت. فهمت. والعمة ماري؟

الفتاة: لقد قابلت السيد بيلاسكو شخصياً[2].

أنا: كل هذا عظيم. ولكن هل لك أن تخبريني كيف أرادك

---

(١) إحدى تراجيديات شكسبير الخالدة.

(٢) مؤلف ومخرج وممثل أمريكي معروف (١٨٥٩- ١٩٣١).

أستاذك، وهو يدربك على الملك لير، أن تؤدي هذه السطور مثلاً. "هبي يا رياح وشقي وجنتيك... ثوري.. هبي".

الفتاة: أتريد أن أمثلها لك؟

أنا: لا. يكفي أن تخبريني كيف تعلمت أن تقرأي هذه السطور، وأي شيء كنت تحاولين الوصول إليه.

الفتاة: كان علي أن أقف هكذا وقدماي متلاصقتان، وأنحني بجسمي قليلاً إلى الأمام وأرفع رأسي هكذا، وأمد ذراعاي إلى السماء، وأهز قبضتي. وعند ذلك أنهل نفساً عميقاً ثم انفجر في ضحك ساخر- ها. ها. ها (تضحك ضحكة صبيانية رقيقة لا يستطيع أن يضحكها إلا من كان في مثل سنها البريء) ثم أنطق الكلمات بأعلى صوت ممكن، كما لو كنت ألعن عناصر الطبيعة: "هبي يا رياح" وشقي وجنتيك. ثوري. هبي".

أنا: شكراً لك. هذا كاف جداً ليفهم المرء طبيعة دور الملك لير فهماً واضحاً ويتبين نوع موهبتك في نفس الوقت. والآن هل لي أن أطلب منك شيئاً آخر؟ أرجو أن تلقي نفس هذه الجملة مرتين إذا سمحت: الأولى تلعنين فيها عناصر الطبيعة، والثانية دون أن تلعنيها. فقط حافظي على معنى العبارة، على الفكرة التي تتضمنها.

(لا تفكر الفتاة طويلاً، إذ أنها فيما يبدو قد ألفت لعنة السماء)

الفتاة: عندما نلعن السماء، تلقي العبارة هكذا "هبيييي يا رياح وشقييي وجنتيك ثوووري، هبييي" (وتبذل الفتاة جهداً كبيراً لتصب لعناتها على السماء، لكني أرى السماء من خلال النافذة وهي تضحك من اللعنة، فأضحك أنا الآخر) أما بدون لعنة السماء، فيجب أن تلقى بطريقة مغايرة... لست أدري كيف. أليس هذا مضحكاً؟ حسن، هكذا (يبدو عليها الارتباك ثم لا تلبث أن تبتسم ابتسامة ساخرة وتنطق العبارة كلها بسرعة وعلى وتيرة واحدة وهي تبتلع الكلمات) هبييا رياح وشقيو جنتييك ثوريهي) ويتملكها الارتباك وتحاول أن تحطم حقيبة يدها. وتمر فترة صمت).

أنا: يا للغرابة. لحداثة سنك لا تترددين لحظة قبل أن تلعني السماء، ومع ذلك تعجزين عن ترديد هذه الكلمات ببساطة ووضوح حتى تفصحي عن معناها الداخلي. تريدين أن تعزفي ليلية لشوبان دون أن تعرفي بديهيات الألحان. تقطبين وجهك وتشوهين كلمات الشاعر وأحاسيسه الخالدة، وفي الوقت نفسه لا تملكين أولى خصائص الإنسان المتعلم، وهي القدرة على نقل أفكار

الآخرين ومشاعرهم وكلماتهم بطريقة منطقية. أي حق لك في أن تقولي أنك قد عملت في المسرح؟ لقد حطمت معنى كلمة "المسرح" من أساسها.

(فترة صمت. تتطلع إلي الفتاة بعيني بريء صدر عليه حكم بالإعدام بينما ترقد حقيبة اليد الصغيرة على الأرض).

الفتاة: ينبغي إذن أن أقلع عن التمثيل نهائياً؟

أنا: ماذا يحدث لو قلت نهائياً؟ (فترة صمت. تتغير نظرات الفتاة وكأنما تحدق في أعماقي مباشرة بنظرة حادة فاحصة، وعندما ترى أنني لا أمزح، تقرض على أسنانها وتحاول عبثاً أن تخفي ما يدور في دخيلتها. ولكن بلا جدوى. وتنحدر من عينيها دمعة حقيقية هائلة. وفي هذه اللحظة تصبح الفتاة عزيزة على نفسي، وتفسد على كل ما كنت أعتزمه حيالها. وأخيراً تسيطر على نفسها وتضغط على أسنانها ثم تقول في صوت منخفض).

الفتاة: لكني سأمثل، فليس في حياتي شيء سوى التمثيل (وهن في الثامنة عشرة يخاطبنك بهذه اللهجة دائماً، ولكني مع ذلك أتأثر تأثراً عميقاً).

أنا: على رسلك.. ويجب أن أصارحك بأنك في هذه اللحظة

بالذات قد أسديت للمسرح، أو بعبارة أصح، أسديت لنفسك في المسرح أضعاف ما أسديتيه بتمثيلك لكل ما قمت به من أدوار فقد عانيت في هذه اللحظة، وعرفت معنى الإحساس العميق، وهذان شيئان لا يمكن الاستغناء عنهما في أي فن من الفنون وبخاصة في المسرح. ولن تبلغي السعادة المقرونة بالخلق الفني وبمولد قيمة فنية جديدة، إلا إذا دفعت هذا الثمن،ولكي أثبت لك ذلك لنعمل معاً في التو واللحظة. لنحاول أن نخلق قيمة فنية صغيرة– ولكن حقيقية– تناسب مقدرتك. وهذه هي الخطوة الأولى في تنميتك كممثلة (وما تلبث الدمعة الهائلة الجميلة أن تنسى وتختفي في جهة ما من الفضاء. وتبدو بدلاً منها ابتسامة سعيدة ساحرة. والواقع أنه لم يكن يدور بخلدي يوماً أن صوتي الأجش يستطيع أن يحدث مثل هذا التغير؟) أصغ إلي، وأجيبي بصدق. هل شاهدت من قبل إخصائياً منكباً على العمل في مشكلة خلاقة؟ ربان سفينة مثلاً يعمل فوق عابرة محيطات وفي رقبته مسئولية آلاف الأرواح، أو عالم أحياء يتابع أبحاثه من خلال ميكروسكوبه، أو مهندساً معمارياً يضع تصميم جسر معقد، أو ممثلاً عظيماً ترينه من الكواليس أثناء أدائه لدور رائع؟

الفتاة: شاهدت جون باريمور من الكواليس وهو يمثل هاملت.

أنا: وما الذي أثر فيك أكثر مما عداه وأنت تراقبينه؟

الفتاة: كان رائعاً.

أنا: أعرف هذا. لكن أي شيء آخر؟

الفتاة: لم يحس بوجودي.

أنا: هذا أكثر أهمية. فهو لم يحس بوجودك أنت وحدك فحسب، إنه لم يحس بوجود كل من حوله. فقد كان مستغرقاً في عمله التمثيلي مثله مثل ربان السفينة أو العالم أو المهندس المعماري– كان في حالة تركيز.

تذكري كلمة "تركيز" هذه هي كبيرة الأهمية في كل فن من الفنون وبخاصة في المسرح. التركيز هو تلك الخاصية التي تسمح لنا بتوجيه كل قوانا المعنوية والعقلية نحو غرض واحد محدد، والبقاء على هذه الحالة إلى الأمد الذي يروق لنا، بل وأحياناً إلى أبعد مما تحتمله قوانا العضلية. ولقد عرفت في وقت من الأوقات صياداً لم يترك دفة قاربه خلال إحدى العواصف مدة ثمان وأربعين ساعة، إذ كان مركزاً حواسه حتى اللحظة الأخيرة على عمله في توجيه قاربه ولم يسمح لجسده بالتهاوي إلا بعد أن عاد بقاربه سالماً إلى الميناء. وهذه القوة، هذه الثقة في السيطرة على النفس، هي الخاصية

الأساسية لكل فنان خلاق. وعليك أن تبحثي داخل نفسك وتعملي على تنميتها إلى درجة التشبع.

الفتاة: ولكن كيف؟

أنا: سأقول لك فلا تتعجلي.. إن فن المسرح يتطلب نوعاً خاصاً من التركيز. فلربان السفينة بوصلته، وللعالم ميروسكوبه، وللمهندس المعماري رسومه، وكل هذه أشياء خارجية مرئية يتناولونها بالتركيز والخلق، ولهم إذا جاز القول، هدف مادي توجه إليه كل قوتهم. ونفس الشيء صحيح بالنسبة للمثال والرسام والموسيقي والمؤلف. لكن الأمر مختلف تماماً بالنسبة للممثل. فهل تعرفين ما هي غاية تركيزه في رأيك؟

الفتاة: الدور الذي يضطلع به.

أنا: هذا صحيح حتى يحفظه. لكن الممثل لا يبدأ عملية الخلق إلا بعد أن يفرغ من الدراسة والتدريبات. أو لنقل إن خلقه للدور يتم في أول الأمر بطريقة البحث والتنقيب. وفي ليلة الافتتاح يبدأ في الخلق بطريقة إنشائية أثناء التمثيل. وما هو التمثيل؟

الفتاة: التمثيل! التمثيل هو عندما يمثل، يمثل.. لست أدري.

أنا: تريدين أن تكرسي حياتك كلها لمهمة لا تعرفين كنهها؟

التمثيل هو حياة النفس الإنسانية التي تولد عن طريق الفن، وغاية تركيز الممثل في المسرح الخلاق هو النفس الإنسانية. ففي المرحلة الأولى من عمله- مرحلة البحث والتنقيب- تكون غاية التركيز لديه هي ذاته وذات من يحيط به من الرجال والنساء. بينما تصبح في المرحلة الثانية- المرحلة الإنشائية- ذاته وحدها. الأمر الذي يعني أنه كي نستطيع التمثيل يجب أن نعرف كيف نركز الحواس على شيء غير محسوس مادياً- على شيء لا نستطيع أن ندركه إلا بالنفاذ إلى أعماق كياننا، والتعرف على ما لا يستبين في الحياة إلا في لحظة من أكبر لحظات العاطفة أو أعنف لحظات الصراع. وبلغة أخرى، أنت في حاجة إلى تركيز روحي على عواطف لا وجود لها ولكنك تخترعينها أو تتخيلين وجودها.

الفتاة: ولكن كيف يستطيع المرء أن ينمي في نفسه شيئاً لا وجود له؟ من أين يبدأ؟

أنا: من البداية الأولى. ليس من ليلية شوبان إنما من أبسط المقامات الموسيقية، فهذه المقامات الموسيقية هي حواسك الخمس: البصر والسمع والشم واللمس والذوق. وهي مفتاح عملية الخلق بالنسبة لك، تماماً كالسلم الموسيقي بالنسبة لليلية شوبان. تعلمي كيف تسيطرين على هذا السلم الموسيقي، كيف

تركزين بكل كيانك على حواسك، فتجعلينها تعمل صناعياً وتقدمين لها المشاكل المختلفة وتخلقين لها الحلول.

الفتاة: لعلك لا تعني أنني لا أعرف كيف أصغي أو كيف أحس؟

أنا: قد تعرفين ذلك في الحياة العادية. فقد علمتك الطبيعة بعض الشيء.

(تنتابها جرأة شديدة وتتحدث كما لو كانت تتحدى العالم بأسره).

الفتاة: بل على المسرح أيضاً.

أنا: حقاً؟ لنرى أرجو أن "تصغي"، وأنت في جلستك هذه إلى صرير فأر خيالي في ذلك الركن.

الفتاة: وأين جمهور المتفرجين؟

أنا: لا دخل لك في ذلك على الإطلاق. فجمهورك ليس في عجلة من أمره بعد لكي يقبل على شراء التذاكر لمشاهدتك. اطرحي أمره جانباً ونفذي الموضوع الذي أعطيتك إياه أصغ إلى صرير فأر في ذلك الركن.

الفتاة: كما تريد

(يلى ذلك حركة قاصرة بالأذن اليمنى ثم اليسرى لا علاقة لها بالإصغاء إلى الصرير الخافت الذي يصدر عن فأر).

أنا: الآن أرجو أن تصغي إلى فرقة موسيقية سيمفونية تعزف المارش المشهور في أوبرا عايدة. هل تعرفينه؟

الفتاة: طبعاً.

أنا: تفضلي

(يلي ذلك نفس العملية السابقة– حركات لا علاقة بينها وبين الإصغاء إلى مارش يعبر عن النصر. فأبتسم. وتدرك الفتاة أن في الأمر خطأ فترتبك وتنتظر حكمي).

أرى أنك قد أدركت مدى عجزك وقصورك عن تبين الفرق بين الأفعال الهينة والأفعال العالية.

الفتاة: لقد أعطيتني موضوعاً غاية في الصعوبة.

أنا: وهل أيسر عليك أن تلعني السماء في الملك لير؟ لا يا عزيزتي، بصراحة، أنت لا تعرفين كيف تخلقين أبسط وأصغر جزء من حياة النفس الإنسانية إذ ينقصك التركيز الروحي، ولست

عاجزة عن خلق المشاعر والعواطف المعقدة فحسب، بل إنك لا تستحوذين حتى على حواسك نفسها. وعليك أن تتعلمي كل هذا عن طريق التدريبات اليومية الشاقة التي أستطيع أن أزودك بالآلاف منها والتي تستطعين، بشيء من التفكير أن تخترعي لنفسك مزيداً منها.

الفتاة: حسن. سأتعلم. سأفعل كل ما تأمرني به، فهل أصبح ممثلة عند ذاك؟

أنا: يسعدني أنك تسألين. طبعاً لن تصبحي ممثلة عند ذاك. فالإصغاء والمظهر والشعور الصادق ليست كل شيء. إذ يجب أن تؤدي كل ذلك بمئات الأساليب. لنفرض أنك تمثلين. فيرتفع الستار وتكون مشكلتك الأولى هي الإصغاء إلى صوت سيارة تبتعد. وعليك أن تؤدي ذلك بطريقة تحمل الألف متفرج في قاعة المسرح، وكلهم في تلك اللحظة منصرف بدوره إلى التركيز على غاية تهمه– واحد على بورصة الأوراق المالية، واحد على متاعب البيت، واحد على الشئون السياسية، واحد على طعام العشاء أو على الفتاة المليحة الجالسة في المقعد المجاور– طريقة تحملهم على أن يدركوا ويحسوا على الفور أن تركيزهم أقل أهمية من تركيزك ولو أنك تركزين على مجرد صوت سيارة وهمية تبتعد. يجب أن يشعروا

أنه ليس لهم الحق في التفكير في بورصة الأوراق المالية في حضرة سيارتك الوهمية وأنك أكثر منهم قوة، وأنك في تلك اللحظة أهم فرد في العالم، وأنه لا يوجد من يجرؤ على إزعاجك. فليس هناك من يجرؤ على إزعاج رسام أثناء عمله، والخطأ خطأ الممثل نفسه إذا سمح للجمهور بالتدخل في عملية الخلق التي يزاولها. ولو أن كل الممثلين امتلكوا التركيز والمعرفة الذين أتحدث عنهما لما حدث شيء من هذا على الإطلاق.

الفتاة: ما الذي يحتاجه المرء لتحقيق ذلك؟

أنا: الموهبة والحرفية. فتعليم الممثل يتكون من ثلاثة أجزاء.. الجزء الأول هو تربية جسده، الجهاز الجسماني بأسره، تربية كل عضلة وعصب. وأنا كمخرج أستطيع أن أحصل على أفضل النتائج من ممثل له جسم كامل النمو.

الفتاة: وكم من الوقت يجب على الممثل الناشئ أن ينفق في هذا الجزء؟

أنا: ساعة ونصف ساعة يومياً على التمرينات التالية: التمرينات الرياضية، التمرينات الرياضية الإيقاعية، الرقص الكلاسيكي والتحليلي، المبارزة، وكل أنواع تمرينات التنفس، تمرينات الرنين ومخارج الألفاظ، والغناء، والتمثيل الصامت

والتنكر. إن ساعة ونصفاً كل يوم لمدة عامين مع المزاولة المتواصلة بعد ذلك لما اكتسبه الممثل تجعل منه شيئاً يسر الناظرين.

أما الجزء الثاني من التعليم: فجزء عقلي ثقافي. فالمرء لا يستطيع أن يناقش شكسبير وموليير وجوته وكالديرون إلا مع ممثل مثقف يعرف القيمة التي يمثلها هؤلاء الرجال، والمراحل التي مرت بها مسارح العالم لإخراج مسرحياتهم. أريد ممثلاً يعرف آداب العالم ويستطيع أن يفرق بين الرومانسية الألمانية والفرنسية. أريد ممثلاً يعرف تاريخ الرسم والنحت والموسيقى ويستطيع أن يعي في ذهنه على الدوام– ولو بصورة تقريبية– أسلوب كل حقبة، وخصائص كل من كبار الرسامين. أريد ممثلاً لديه فكرة واضحة إلى حد ما عن سيكولوجية الحركة، والتحليل النفسي، والتعبير عن العاطفة، ومنطق الشعوب. أريد ممثلاً يعرف شيئاً عن تشريح الجسم الإنساني، وأعمال النحت العظيمة. كل هذه المعرفة ضرورية بالنسبة للممثل لأنه يحتك بهذه الأشياء ويلتزم بها في عمله على المسرح. وهذا التدريب الذهني يتيح للممثل القدرة على أداء أكبر عدد من الأدوار وأكثرها تنوعاً.

والنوع الثالث من التعليم؛ الذي عرضت عليك اليوم بدايته، هو تربية الروح وتدريبها، تلك الروح التي تعتبر أكثر عوامل الفعل

الدرامي أهمية. فالممثل لا يصبح له وجود دون الروح نامية تقدر على إنجاز الأفعال والتحولات لدى أول إشارة من الإرادة. وبلغة أخرى، يجب أن يكون للممثل روح قادرة على الحياة خلال أي موقف يتطلبه المؤلف. ولا وجود لممثل كبير دون مثل هذه الروح. وهي لسوء الحظ لا تكتسب إلا بالعمل الطويل الشاق، وبذل الكثير من الوقت والتجربة، وخلال سلسلة من الأدوار التجريبية. والعمل على تحقيق هذا، يتألف من تنمية الإمكانيات التالية: السيطرة التامة على الحواس الخمس كلها في مختلف المواقف التي يمكن تخيلها، تنمية ذاكرة المشاعر وذاكرة الإلهام أو النفاذ إلى الأعماق، وذاكرة التخيل، ثم ذاكرة الإبصار.

الفتاة: لكني لم أسمع قط عن كل هذه الأشياء.

أنا: ومع ذلك فهي تكاد تكود في بساطة "لعن السماء"، ثم تنمية الثقة بالمخيلة وتنمية القدرة على التخيل نفسها، وتنمية البساطة، وتنمية قوة الملاحظة. وتنمية قوة الإرادة، وتنمية القدرة على التنويع في التعبير عن العواطف. وتنمية روح المرح والإحساس بالمأساة. وليس هذا كل ما في الأمر.

الفتاة: أهذا ممكن؟

أنا: يبقى بعد هذا شيء واحد ليس في الإمكان تنميته، إنما

يجب أن يكون موجوداً وهو الموهبة (تتنهد الفتاة وتستغرق في تأمل عميق. وأجلس أنا الآخر في صمت).

الفتاة: أنت تجعل المسرح يبدو كما لو كان شيئاً كثير الضخامة كبير الأهمية، كثير...

أنا: نعم. المسرح بالنسبة لي سر عظيم، سر تتزاوج فيه بطريقة رائعة الظاهرتان الأبديتان، حلم الكمال، وحلم الخلود. ومثل هذا المسرح وحده هو الجدير بأن يهبه الإنسان حياته.

(وأنهض فتتطلع إلي الفتاة بعينين آسفتين فأفهم أنا ما تعبر عنه هاتان العينان).

الدرس الثاني

ذاكرة العاطفة

هل تذكر الفتاة الجميلة التي جاءت لزيارتي منذ عام مضى وكانت "بكل بساطة تحب المسرح؟" لقد عادت هذا الشتاء. فدخلت إلى الغرفة في هدوء ورشاقة وهي تبتسم متوردة الوجه.

الفتاة: هاللو.

(كانت يدها وهي تصافحني قوية حازمة وعيناها تتطلعان إلى عيني مباشرة، وكان قوامها متزناً، ينبئ عن سيطرة تامة. فياله من فارق).

أنا: كيف حالك!؟ أنا سعيد لرؤيتك لقد تابعت عملك على الرغم من أنك لم تعودي إلي. لم يخطر ببالي أنك ستعودين فقد ظننت أنني أفزعتك في المرة الماضية.

الفتاة: أوه. لا. لم تفزعني. لكنك أعطيتني بلا شك الكثير مما أشغل به نفسي. كم كان الوقت الذي أمضيته مع فكرة التركيز تلك رهيباً، كنت أثير ضحك الناس مني. وفي إحدى المرات

كادت إحدى عربات الترام تدهمني لأني كنت أحاول تركيز انتباهي في "سعادة الوجود" فأنا، كما ترى، أعطي نفسي مشكلات مثل هذه للتدرب عليها، تماماً كما طلبت مني أن أفعل، وفي هذه الحالة بالذات كنت قد فصلت من عملي، وأردت أن أتظاهر أمام نفسي بأن ذاك لا يعنيني على الإطلاق. ونجحت في ذلك.. لقد كنت أقوى مني في أي وقت مضى.

عدت إلى البيت وأنا أحس بالسعادة على الرغم من كل شيء. أحسست كما لو كنت قد تسلمت لتوي دوراً رائعاً، كنت كثيرة القوة. لكني لم ألحظ عربة الترام وقفزت إلى الوراء في الوقت المناسب لحسن الحظ. وانتابني الفزع وراح قلبي يخفق، لكني مع ذلك ظللت أذكر "سعادة الوجود" ولذلك ابتسمت للسائق وأمرته بأن يواصل سيره، فقال لي شيئاً لكني لم أستطع أن أفهم كلامه– لأنه كان يتكلم من وراء حاجز الزجاج.

أنا: أظن أنه من الخير أنك لم تميزي كلماته.

الفتاة: أوه فهمت. أتظن أنه كان على حق في أن يكون فظاً معي.

أنا: لذلك ما يبرره. فقد بددت تركيزه كما بدد هو تركيزك. ومن هنا بدأت الدراما. والنتيجة فعل تناولته بالتعبير كلمات

السائق من وراء حاجز الزجاج، وأمرك له بمواصلة السير.

الفتاة: أنت تسخر من كل شيء.

أنا: لا.. أنا لا أسخر.. فأنا أرى أن تلك الحادثة ما هي إلا دراما حقيقية، دراما حية.

الفتاة: هل تعني أن ذاك ساعد مقدرتي على التمثيل وإحساسي بالدراما؟

أنا: نعم. هذا ما أعنيه.

الفتاة: كيف؟

أنا: سيحتاج الشرح إلى قدر من الوقت. هلا جلست وأخبرتني أولاً بسبب مجيئك لي اليوم؟ أهو الملك لير مرة أخرى.

الفتاة: أوه، أرجوك (تحمر خجلاً– فتطري أنفها بالبودرة وتخلع قبعتها وتسوي شعرها وتجلس. وتصنع قدراً آخر من البودرة فوق أنفها).

أنا: (شفوق بالقدر الذي يسمح به لي سيجاري) لا حاجة بك إلى الخجل من أي شيء وخاصة من أدائك لشخصية الملك لير. فقد كنت صادقة وقتذاك. وكان ذلك منذ عام مضى؛ رغبت في

الحصول على أكثر مما يجب، لكنك سعيت إليه في الطريق الصحيح. قمت بالهجوم بنفسك ولم تنتظري أن يدفعك إنسان.

لعلك تعرفين قصة التلميذ الأشقر الذي كان مضطراً إلى أن يسير على قدميه مسافة طويلة ليصل إلى المدرسة. فظل يقول لنفسه كل يوم طيلة سنوات "آه لو أني أستطيع الطيران إذن لوصلت إلى المدرسة على جناح السرعة" هل تعرفين ما حدث له؟

الفتاة: كلا.

أنا: طار من نيويورك إلى باريس وحده، وكان اسمه لندبرج وهو اليوم كولونيل.

الفتاة: هذا صحيح (فترة صمت) هل أستطيع أن أتحدث إليك حديثاً جدياً؟ (هي الآن تحلم، فقد تعلمت أن تحسن الاستفادة من كل ما يعرض لها فلم تعد تفوتها أبسط شاردة من العاطفة سواء داخلياً أو ظاهرياً بل هي كالكمان الذي تستجيب أوتاره لكل الذبذبات وهي لا تنسى هذه الذبذبات. وأنا على يقين من أنها تتقبل كل ما في الحياة، كما يفعل الكائن القوي العادي، وهي تنتقي ما تريد أن تحتفظ به وترمي ما يبدو لها عديم القيمة وهي لذلك ستصبح ممثلة مجيدة).

أنا: نعم، ولكن على ألا يكون الحديث ثقيلاً.

الفتاة: سأحدثك عن نفسي (تبتسم) وعن (في اكتئاب) فني.

أنا: أكره الطريقة التي تقولين بها "فني"، لماذا تبتسمين بكل هذا الجد عندما تقولينها؟ إنك تسخرين من نفسك. فمنذ دقائق قليلة ليس إلا، قلت لي أن السبب الوحيد الذي يحببك في الحياة هو سعادتك بوجودك، لماذا يكتئب الناس بمجرد أن يتحدثوا عن أشياء لا غاية لها إلا إدخال البهجة على الآخرين؟

الفتاة: أنا لا أعرف ما يحس به الآخرون، ولكني اتخذ سمة الجد لأن الفن يعني كل شيء بالنسبة لي. وهذا سبب مجيئي إلى هنا مرة ثانية.

لأني بكل بساطة يجب أن أتحسن. لقد أعطيت دوراً وأجريت عليه التدريبات أربعة أيام وأحس أنني لست مطمئنة تماماً إلى نفسي فيه. وقد لا تمر ثلاثة أيام حتى يأخذوا الدور مني. إنهم يشجعونني بعبارات لطيفة لكني أعرف أنني لست كما يجب ولا يبدو أن هناك من يعرف كيف يمد لي يد المساعدة. فهم يقولون "ارفعي صوتك"، "اشعري"، "تنتهي إلى مفاتيح الجمل"، "اضحكي"، "انتحبي" وأشياء من هذا القبيل، لكني أعرف أن هذا ليس كل شيء. لابد أن في الأمر شيئاً مفقوداً. ما هو؟ أين..؟

وأين لي أن أعثر عليه؟ لقد نفذت كل ما طلبت مني، وأظن أنني أسيطر على نفسي– أعني، على جسمي– كأحسن ما يكون. لقد تمرنت عامًلا كاملاً. وإن أوضاع الجسم التي تطلبها الدور ليست عسيرة بالنسبة لي. بل إني أحس بالراحة في كل وضع منها. وأنا استخدم حواسي الخمس ببساطة وتبعاً لما يمليه المنطق، وأحس بالسعادة عندما أمثل، ومع ذلك لا أدري كيف أمثل. لا أدري كيف؟ ماذا أصنع؟ لو أنهم فصلوني فستكون هذه نهايتي. وأسوأ ما في الموضوع هو أني أعرف مقدماً ما سيقوله الجميع.. سيقولون "أنت مجيدة للغاية ولكن تنقصك التجربة"– ما هي هذه التجربة اللعينة؟ ليس هناك شيء واحد يستطيع أي إنسان أن يقوله لي عن ذلك الدور، فأنا أعرف كل شيء عنه؛ مظهري يتلاءم معه، وأحس كل خلجة فيه وكل تغيير يطرأ عليه، وأعرف أني أستطيع أن أقوم بتمثيله. ثم يقولون التجربة، أوه. وددت لو أستطيع أن أستخدم بعض الكلمات التي فاه بها ذلك السائق الذي كان يدهمني. إني لم أسمعه، لكن إذا حكمنا بقسمات وجهه فتلك هي الكلمات المناسبة. والواقع أنني أستطيع أن أخمن ماذا كانت تلك الكلمات. آه ما أحوجني إليها اليوم!

أنا: هي افعلي. لا تبالي بوجودي (تلفظ الكلمات) هل تحسين

أنك أكثر سعادة الآن؟

الفتاة: نعم (تبتسم ثم تضحك).

أنا: عظيم. أنت على استعداد الآن، الآن سأتحدث إليك. فلنتحدث عن دورك. ستقومين بتنفيذه بنفسك، وما هو أكثر من هذا ستؤدينه كما يجب. إذا كنت قد قمت بكل الأعمال التي تقولين أنك قمت بها، وإذا كان الدور في حدود طاقتك فلا يمكن أن تفشلي، فلا تشغلي بالك من ناحيته. العمل والصبر لا يدعان مجالاً للفشل.

الفتاة: أوه يا مدرسي (تنهض فجأة).

أنا: اجلسي. أنا أعني ما أقول. لقد أمضيت عاماً في جمع المواد واستكمال نواحي النقص في نفسك كأداة إنسانية. لاحظت الحياة واستوعبتها. وجمعت ما رأيتيه وما قرأتيه وسمعتيه وأحسستيه في أماكن التحصيل من ذهنك. فعلت ذلك عن وعي وعن غير وعي. وأصبح التركيز طبيعة ثانية فيك.

الفتاة: لا أظن أنني فعلت أي شيء عن غير وعي. فأنا إنسانة واقعية إلى حد كبير.

أنا: أعرف أنك كذلك. والممثل يجب أن يكون كذلك- وإلا

فكيف يستطيع أن يحلم إذا لم يكن كذلك. إن الشخص الوحيد الذي يستطع أن يحلم هو الشخص الذي يستطيع أن يقف بقدمين ثابتتين على الأرض. وهذا وهو السبب في أن رجل الشرطة الإيرلندي هو خير شرطي في العالم. فهو لا ينام قط أثناء نوبة عمله، إنما يحلم أحلاماً واسعة وهو يقظ. فلا تبقى لقاطع الطريق إلا فرصة ضئيلة.

الفتاة: أرجوك. إن أمامي دوراً أريد أن أمثله وأنت تتحدث عن الشرطة.

أنا: لا، أنا أتحدث عن الناحية العملية من الأحلام، أتحدث عن النظام وعن الطريقة. أتحدث عن قيادة الأحلام؛ الأحلام الواعية واللاوعية، فكلها مفيدة وكلها ضرورية وكلها طيعة وكلها تأتي عند الطلب، وكلها أجزاء من تلك الحالة الجميلة لطبيعتك التي تسمينها "التجربة".

الفتاة: بديع. ولكن ماذا عن دوري؟

أنا: عليك أن تنظمي وتوافقي بين النفس الموجودة داخلك وبين دورك. وعند ذاك يصبح كل شيء رائعاً.

الفتاة: حسن. فلنبدأ.

أنا: قبل كل شيء، أنا أصر– وعليك أن تصدقيني– أنك قمت بجزء كبير من عملك دون وعي. والآن لنبدأ. ما هو أهم مشهد في دورك؟

الفتاة: المشهد الذي أقول فيه لأمي إنني سأهجر بيتها، بيتها الفقير المظلم، لسبب غير عادي. فسيدة ثرية قد اهتمت بي وستأخذني إلى بيتها لتقدم إلي كل الأشياء الجميلة في الحياة: التعليم، والرحلات، الأصدقاء، المحيط الجميل، الملابس، المجوهرات، المركز، كل شيء. وهذا شيء رائع إلى حد أنني لا أقوى على مقاومة الإغراء، ويجب أن أذهب، لكني أحب أمي وآسف من أجلها وأقاوم بين إغواء السعادة وحبي لأمي. وقراري لم أصل إليه بعد لكن الرغبة في السعادة قوية جداً.

أنا: وكيف تؤدين المشهد، وماذا يقول مخرج المسرحية؟

الفتاة: يقول إنني إما أن أكون سعيدة برحيلي أو أني أحب أمي إلى درجة لا تجعلني سعيدة على الإطلاق بذهابي. ولا أستطيع أن أدمج هاتين العاطفتين معاً.

أنا: يجب أن تكوني سعيدة وآسفة في الوقت نفسه، متلهفة وحنونا.

الفتاة: هذا هو المطلوب. ولكني لا أستطيع أن أحس العاطفتين معاً.

أنا: ليس هناك من يستطيع ذلك، لكنك تستطعين أن تصبحي كذلك.

الفتاة: دون إحساس.. كيف يمكن ذلك؟

أنا: بمساعدة ذاكرتك اللاواعية.. ذاكرة المشاعر.

الفتاة: الذاكرة اللاواعية للمشاعر؟ هل تعني أنه يجب علي أن أتذكر مشاعري دون وعي؟

أنا: استغفر الله. لكل منا ذاكرة خاصة بالمشاعر تعمل بلا وعي منا، من تلقاء نفسها، ولحسابها الخاص. وهي موجودة فينا. موجودة في كل فنان. وهي التي تجعل من التجربة جزءاً جوهرياً من حياتنا وحرفتنا. وكل ما علينا هو أن نعرف كيف نستعملها.

الفتاة: ولكن أين هي؟ وكيف نحصل عليها؟ وهل يعرف أي إنسان عنها شيئاً؟

أنا: عدد كبير من الناس يعرفونها. وكان عالم النفس الفرنسي تيوديل ريبو أول من تحدث عنها منذ أكثر عشرين عاماً مضت وهو يسميها "الذاكرة المثيرة للعواطف أو ذاكرة العواطف".

الفتاة: وكيف تعمل؟

أنا: خلال كل مظاهر الحياة وحساسيتنا تجاهها.

الفتاة: ومثال ذلك.

أنا: مثلاً حدث أن عاش في مدينة معينة زوجان كانا قد تزوجا منذ خمسة وعشرين عاماً. تزوجا وهما بعد صغيران إلى حد كبير. وكان الشاب قد عرض علي عروسة الزواج في أمسية صيف رائعة بينما كانا يسيران في حقل من حقول القثاء، ولما كان الشباب سريع التأثر والانفعال في مثل هذه الظروف فقد كانا يتوقفان من وقت لآخر ويقطفان ثمرة من ثمار القثاء ويأكلانها وهما يستمتعان بنكهتها وطعمها وبنضرة الشمس ودفئها. واتخذا أسعد قرار في حياتهما بين قضمتين من القثاء، إذا جاز لي أن أقول ذلك.

وبعد شهر، كانا قد تزوجا. وكان من بين أصناف الطعام التي قدمت في العشاء ليلة الزفاف صحن من القثاء الطازجة، ولم يدر إنسان السبب الذي جعلهما يضحكان من كل قلبهما عندما شاهداه. ومرت أعوام طويلة من الحياة والكفاح، الأطفال والمتاعب. وكانا يتشاجران في بعض الأوقات ويغضبان. وفي بعض الأحيان كان الواحد منهما لا يكلم الآخر. لكن أصغر بناتهما

لاحظت أن أضمن طريقة لإقرار السلام بينهما هي أن تضع صحناً من القثاء على المائدة، فينسى الاثنان خلافاتهما كأنما يفعل السحر ويسود بينهما التفاهم والصفاء. وظلت ابنتهما لفترة طويلة من الزمن تظن أن التغيير يرجع إلى حبهما للقثاء، وكلن أمها روت لها يوماً قصة خطبتهما، وعندما فكرت الابنة في الأمر انتهت إلى نتيجة أخرى. ترى هل تستطعين معرفتها؟

الفتاة: (في ذكاء شديد) نعم؛ استدعت الظروف الخارجية المشاعر الداخلية.

أنا: لا أريد أن أقول مشاعر إنما أفضل أن أقول إنها أعادت الزوجين إلى ما كانا عليه منذ سنوات طويلة مضت، على الرغم من الزمن والمنطق وربما الرغبة، دون وعي منهما.

الفتاة: لا. ليس دون وعي منهما لأنهما يعرفان ما كانت تعنيه القثاء بالنسبة لهما.

أنا: بعد خمسة وعشرين عاماً؟ أشك في ذلك. كانا بسيطين لا يعرفان تحليل المشاعر، إنما كانا يستسلمان بصورة طبيعية إلى المشاعر عند ما تأتي. وكانت هذه المشاعر أقوى من أي شعور قائم، تماماً مثلما يحدث عندما تشرعين في العد. "واحد. اثنين،

ثلاثة، أربعة" فإنك لتحتاجين لجهد حتى لا تستمري في العد إلى خمسة وستة... الخ". المهم في الموضوع كله هو البدء، أن يبدأ المرء فعلاً.

الفتاة: هل تظن أن لي؟

أنا: بلا شك.

الفتاة: أردت أن أسأل عما إذا كنت تظن أني أدخر ذكريات مثل هذه في نفسي.

أنا: ذكريات كثيرة.. تنتظر من يوقظها، تنتظر النداء. والأكثر من هذا إنك عندما توقظينها تستطعين السيطرة عليها وتستطيعين الاستفادة منها. وتستطعين تطبيقها في حرفتك. وأنا أفضل هذه الكلمة على كلمة "فن" التي تحبينها كثيراً. نعم في استطاعتك أن تتعلمي كل أسرار التجربة.

الفتاة: إلا تجربة المسرح.

أنا: بل يمكنك بطريق غير مباشر، لأن التجربة تتيقظ بصورة أسرع عندما يكون لديك شيء تريدين قوله منها عندما لا يكون لديك ما تقولين، أو عندما تنحصر كل محاولاتك في أن تكوني مجربة أو "ترفعي صوتك" أو "تشعري" أو "تتنبهي إلى مفاتيح

الجمل" أو "تحافظي على مقياس السرعة". فهذه كلها مشاكل يلهو بها الأطفال لا أهل الحرفة.

الفتاة: ولكن ما هي خطة العمل؟ كيف يستطيع المرء أن يستحوذ على هذه الأشياء؟

أنا: تعجبينني. المهم فعلاً هو أن يستحوذ المرء عليها. وفي حالتك بالذات، ألم يحدث لك من قبل أن جربت ذلك الشعور المزدوج الذي يجمع بين الحزن والسعادة في نفس الوقت؟

الفتاة: نعم، نعم، مرات كثيرة، لكني لا أعرف كيف أسترجعه. لا أذكر أين كنت أو ماذا كنتا أفعل عندما أحسست بذلك الشعور.

أنا: لا عليك من أين وماذا؟ المهم هو أن تعيدي نفسك إلى الحالة التي كنت عليها عند ذاك، أن تأمري ذاتك أنت، أن تذهبي إلى حيث تريدين الذهاب، وعندما تبلغين وجهتك تبقين فيها. أعطني مثالاً لتجربة شخصية أحسست فيها بشعور مزدوج.

الفتاة: سافرت إلى الخارج في الصيف الماضي لأول مرة في حياتي. ولم يستطع أخي السفر معي واكتفى بوداعي. كنت سعيدة وكنت في نفس الوقت آسفة من أجله. لكني لا أذكر كيف

تصرفت ساعتها.

أنا: إروي لي كل التفاصيل. ابدئي من اللحظة التي بارحت فيها المنزل. ولا تغفلي شيئاً. صفي لي سائق التاكسي وكل ما كان يشغلك ويقلق بالك، حاولي أن تتذكري حالة الجو، ولون السماء والروائح المنتشرة فوق الأرصفة، وأصوات عمال الميناء، والبحارة، ووجوه زملائك المسافرين. إعطيني تقريراً صحفياً دقيقاً عن الموقف كله، وانسى كل شيء عن نفسك. ليكون تقريرك خارجياً. ابدئي بوصف ملابسك وملابس أخيك... هيا.

(وتبدأ الفتاة. وتقبل على الموضوع بهمة إذ أصبحت مدربة تدريباً عالياً على التركيز. وإنها لتستطيع أن تعطي درساً لأي بوليس سري. إنها باردة الأعصاب، حازمة، دقيقة، تحليلية- لا تغفل أية تفاصيل ولا تستخدم أية تفاصيل ولا تستخدم كلمات لا معنى لها- إنما تقتصر على الحقائق العارية الضرورية. وهي في البداية تكاد تكون ميكانيكية كالآلة الصماء، ثم تتضح في عينيها أول علامة للانفعال الحقيقي عندما تتحدث عن ضابط المرور الذي أوقف التاكسي، وألقى على السائق محاضرة طويلة فهتفت به قائلة "أرجوك أيها الضابط، ستتأخر". ويبدأ أول خيط في كيانها الآدمي، وتبدأ في التمثيل. وهذا لا يتم بسهولة. إذ أنها تعود إلى

سرد الحقائق.. والحقائق وحدها. لكن الحقائق لا تلبث أن تفقد أهميتها شيئاً فشيئاً. وعندما تصل إلى اللحظة التي تجري فيها صاعدة السقالة وتقفز إلى ظهر الباخرة، يكون وجهها وعيناها قد غمرها الإشراق وتكرر القفزة رغماً عنها. ثم تدير وجهها فجأة، إذ هناك، على بعد غير كبير، يقف أخوها على رصيف الميناء. وتصعد الدموع إلى عينيها فتخفيها، وتصيح قائلة "تشجع، تشجع، سأحكي لك كل شيء عن رحلتي. بلغ حبي للجميع. لشد ما أكره أن أفارق نيويورك. وإني لأفضل البقاء معك، لولا أن الوقت الآن قد فات. فضلاً عن أنك لن ترضى لي ذلك. أوه، ستكون الرحلة رائعة للغاية".

أنا: مهلاً. الآن ابدئي في إلقاء حوار دورك في المسرحية. لا تفقدي ما وصلت إليه الآن. ابقي كما أنت الآن تماماً.. كأنك تتحدثين إلى أخيك فأنت في الحالة التي يجب أن تكوني عليها في الدور.

الفتاة: لكني أخاطب أمي في المسرحية.

أنا: أهي أمك حقيقة؟

الفتاة: كلا

أنا: إذن فما الفارق بين الاثنين؟ المسرح يعرض الأشياء التي لا وجود لها في الحقيقة. فأنت عندما تحبين على خشبة المسرح، هل يكون حبك حقيقياً؟ كوني منطقية. إنك تستبدلين الشيء الحقيقي بشيء آخر من خلقك، وهذا الخلق يجب أن يكون حقيقياً. وتلك هي الحقيقة الوحيدة التي لا حقيقة سواها في المسرح، من حسن الحظ أنك مررت بتجربة للشعور المزدوج، وقد استطعت بواسطة قوة إرادتك ودرايتك بحرفتك أن تنظميها وتعيدي خلقها. وهي الآن بين يديك. فاستعمليها إذا ما أوحت إليك حاستك الفنية بأنها ذات ارتباط بمشكلتك، وإنها تساعد على خلق حياة شبه حقيقية. فالمحاكاة خطأ والخلق هو الصواب.

الفتاة: ولكن بينما كنت أنت تتكلم، فقدت أنا خيوط تلك العملية التي يبدو أنها ذات أهمية كبيرة في إعادة الخلق. أمن الضروري أن أبدأ قصتي من جديد؟ هل يجب أن أعود مرة ثانية إلى تلك الحالة من الشعور المزدوج؟

أنا: كيف تحفظين لحناً تريدين استعادته في ذاكرتك؟ كيف تحفظين الهيكل الخارجي لعضلات تريدين رسمها؟ كيف تحفظين مزيجاً لألوان تريدين استخدامها في الرسم؟ بالطبع عن طريق التكرار المستمر والإجادة وقد يكون هذا عسيراً عليك، وأيسر

منه بالنسبة لشخص آخر.

فمن الناس من يذكر اللحن إذا سمعه مرة واحدة– بينما يحتاج البعض إلى سماعه عدة مرات. فتوسكانيني مثلاً يذكر اللحن بمجرد قراءة النوتة الموسيقية. المهم إذن هو المران، ولقد ضربت لك مثلاً وتستطيعين أن تجدي من حولك، وفي داخل نفسك، مئات الفرص. استغليها، وتعلمي أن تسترجعي ما قد يبدو لك أنه ضاع. تعلمي أن تسترجعيه فعلاً وأحسني استغلاله. سيحتاج ذلك في أول الأمر إلى وقت طويل وإلى براعة وإلى مجهود. فالموضوع دقيق. ولقد تقع يدك على أول الخيط ثم تفقدينه ثانية فلا تدعي ذلك يثبط من عزيمتك، وتذكري أن هذا هو الأساس الجوهري لعمل الممثل– إذ عليه أن يصوغ كيانه في القالب الذي يريد بصورة واعية دقيقة.

الفتاة: وما هي اقتراحاتك في حالتي بالذات؟ أتريدني أن أسترجع ما يبدو أني وجدته ثم فقدته؟

أنا: قبل كل شيء، هذه مهمتك أنت. لقد أردت فقط أن أوضح لك الطريق. لكن عملك الفعلي لا يكون إلا في خلوة– داخل نفسك. إنك تعرفين الآن كيف يتم كل شيء بواسطة التركيز. فكري في عملية الاقتراب من اللحظة الفعلية للشعور

المزدوج الحقيقي. وستعرفين أنك وصلت إليه عندما تحسين بدفء ذلك الشعور وما ينطوي عليه من رضاء. وكل ممثل مجيد يفعل ذلك دون وعي منه عندما يحسن الأداء، ومع ذلك فتدريجياً سيستغرق ذلك منك وقتاً أقل فأقل. فيصبح مثلها مثل تذكر نغم ما. وفي النهاية يصبح مجرد الوميض في الذهن كافياً. ستتخلصين من التفاصيل، وتحددين المسائل كلها داخل نفسك بهدف معين. وبالمران ستكفي مجرد إشارة لتجعل منك ما تريدين. ثم استخدمي كلمات المؤلف، وإذا كان اختيارك سليماً فسترن الكلمات نضرة مليئة بالحياة دائماً. ولن يحتاج الأمر منك إلى أن تمثيلها أو تشكيلها لأنها ستأتي طبيعية إلى حد كبير. كل ما تحتاجين إليه هو السيطرة البدنية التامة للإفصاح عن العواطف التي يستدعي الأمر التعبير عنها.

الفتاة: ولنفرض أن اختياري لعواطفي الشخصية لم يكن سليماً؟

أنا: هل رأيت مخطوطاً لموسيقى فلجنر؟ إذا مررت ببايروت فاذهبي لمشاهدة إحداها. وانظري كم مرة محا فاجنر وشطب أنغاماً وألحاناً وتوافقات حتى انتهى إلى ما يريد. فإذا كان هو قد فعل ذلك مرات عديدة، فمما لا شك فيه أنك تستطيعين أن تحاولي

عدداً من المرات لا يقل عنه.

الفتاة: لنفرض أنني لم أجد شعوراً مشابهاً في تجربة من تجارب حياتي. فما العمل عند ذاك؟

أنا: مستحيل. كل كائن إنساني طبيعي وحساس يجد الحياة كلها متفتحة أمامه ومألوفة له. وما الشعراء والكتاب المسرحيون إلا مخلوقات إنسانية. فإذا كانوا هم يجدون التجارب التي يستخدمونها في حياتهم، فلماذا لا تعثري عليها أنت أيضاً؟ فقط اعملي مخيلتك فليس من السهل أن تقرري أين ستجدين الشيء الذي تفتشين عنه.

الفتاة: عظيم.. لنفرض أنني مطالبة بتمثيل دور قاتلة. أنا لم أقتل أحداً في حياتي من قبل. كيف أستطيع أن أجد هذا الشعور؟

أنا: أوه.. لماذا يسألني الممثلون دائماً عن القتل؟ كلما كانوا أصغر سناً زادت رغباتهم في تمثيل أدوار القتل. حسن. أنت لم تقتلي أحداً قط. هل أقمت مخيماً من قبل؟

الفتاة: نعم.

أنا: هل جلست قط في الغابات على حافة بحيرة بعد غروب الشمس؟

الفتاة: نعم.

أنا: هل كان في الجو بعوض يحوم من حولك.

الفتاة: نعم، في نيوجرس.

أنا: هل أزعجك البعوض؟ هل تابعت واحدة من بينها بعينيك وأذنيك وكراهيتك حتى هبطت الحشرة على ذراعك؟ وهل هويت بيدك على ذراعك بقسوة دون أن تفكري حتى في الألم الذي تسببينه لنفسك– إنما بمجرد الرغبة في ... أكملي،

الفتاة: (خجلة للغاية) قتل الحشرة.

أنا: هاك.. الفنان الجيد، الحساس، لا يحتاج إلى أكثر من هذا ليمثل المنظر الأخير بين عطيل وديدمونة. والباقي من صنع التضخيم والخيال والعقيدة.

لجردون كريج لوحة ساحرة، ذات رسوم جميلة غريبة– مجهولة وعجيبة لا تستطعين أن تقرري ما هي بالضبط. لكنها تثير فيك إحساساً بالتأمل، إحساساً بالنفاذ إلى الأشياء، إحساساً بالتقدم البطيء والصراع. لم تكن هذه اللوحة إلا صورة لدودة من ديدان الكتب، دودة عادية مكبرة من ديدان الكتب، فالفنان يجد مصدره في أي مكان، والطبيعة لم تفصح عن جزء من مائة مما تخفيه

لك. اذهبي وابحثي. إن إدوين يعتبر واحداً من أعظم الممثلين الفكاهيين على المسرح. وإنك لتسطيعين أن ترى من أين استوحى حيلته التي يضع فيها لوحاً واقياً من الربح ذا مساحة أمام عينيه عندما يأكل ثمرة الليمون الهندي؟

ألا تستطيعين أن تري كيف كان يراقب رذاذ الوحل والماء وهو يقود سيارته، يحميه اللوح الحقيقي الواقي من الريح. يرقبه في رضاء كامل وهو شاعر بالطمأنينة؟ ثم حدث يوماً، أثناء تناول طعام الغذاء مثلاً، أن طار عصير الليمون الهندي فملأ عينيه فربط بين الفكرتين وكانت النتيجة– ابتكاراً فكاهياً رائعاً.

الفتاة: أشك في أنه فكر في ذلك بهذه الطريقة.

أنا: قطعاً لا. لكنه مر بالعملية كلها دون وعي منه. كيف تتوقعين أن تتعلمي مهنتك إذا لم تحليي كل ما حققه من سبقوك فيها؟ ثم تنسين كل شيء وتسعين وراء ما تريدين تحقيقه أنت.

الفتاة: ماذا تفعل عندما تجد مواضع في دورك لا تستطيع أن تطبق عليها نظريتك في أن يصبح المرء الشخصية التي يمثلها.

أنا: لابد أن تجدي مثل هذه المواضع. ولكن احذري من المبالغة فيها. لا تبحثي فيما ينبغي أن تكوني عليه عندما يستدعي

الأمر أن تبحثي عما ينبغي أن تؤديه. ولا تنسي أنك عندما تريدين أن تصبحي ممثلة بكل قلبك وروحك، فيجب أن ترغبي في ذلك إلى حد أن تنسي نفسك كلية، وعندما تنضج (حرفيتك) وتتطور إلى الحد الكافي، فعند ذاك تستطيعين أن تمثلي معظم الأدوار التمثيلية. إنها مثل الترنم بنغم تماماً. المواقع الصعبة هي التي يجب ملاحظتها ومعالجتها. فكل مسرحية تنطوي على لحظة أو أكثر من لحظات التوتر والجماهير لا تدفع ثمن التذاكر من أجل ساعتين كاملتين، إنما من أجل تلك الثواني العشر، التي تحتشد بالضحك أو الانفعال. فيجب أن توجهي كل قوتك وقدرتك إلى هذه الثواني.

الفتاة: شكراً لك، فهي تتخلل دوري. لقد عرفت الآن مبعث الخطأ عندي. ففي الدور ثلاثة مواضع لم ارتفع بها فوق بقية المسرحية– وهذا سبب الرتابة في أدائي.

وسأعني الآن بأن أدخل في إهاب الشخصية في هذه المواضع. هل أنت على ثقة من أنني سأوفق في أدائها؟

أنا: كثقتي من أنك سرعان ما ستعودين إلي بمشاكل أخرى.

الفتاة: كنت حمقاء إذ لم أرجع إليك على التو.

أنا: لا عليك. فالتمكن من الحرفية يتطلب عاماً على الأقل. وقد حصلت على ما يكفيك لتصبحي ممثلة. وبذلك لم تفقدي شيئاً، ولو أني قلت لك منذ عام مضى ما أقوله لك الآن لما فهمت لكلامي معنى ولما عدت إلي قط. لكن هأنت قد عدت. وقلبي يحدثني بأن زيارتك القادمة لن تكون بعيدة، بل إني أكاد أخمن موعدها. ستأتين إلي عندما تحصلين على دور غير مطابق لشخصيتك- بحيث تضطرين إلى تغيير طبيعتك بعض الشيء- عندما لا يكفي أن تكوني مجرد نمط وإنما فنانة جريئة.

الفتاة: هل أحضر غداً؟

أنا: لا. لا تحضري حتى تفرغي من تمثيل دورك. وآمل أن تقومي بتمثيله ببراعة كبيرة، وأملي ألا تحظي بانتباه النقاد. فليس أضر بالفنان الصغير من الآراء التي تمجده. إذ في مثل هذه الحالة يطيب للفنان، قبل أن يدرك ما حدث، أن يركن إلى الكسل ويتأخر عن مواعيد التجارب.

الفتاة: هذا يذكرني بالتجارب.

أنا: أعرف. ولهذا قلت ما قلت. هيا اذهبي الآن واجري التجارب بمنتهى السعادة والقوة، فبين يديك عمل جميل ولا تنسى تلك القصة الصغيرة التي ذكرتها لك عن القثاء.

لاحظي كل شيء يدور من حولك– وراقبي نفسك بعين راضية. اجمعي وادخري في نفسك كل ثروات الحياة وما فيها من امتلاء. واحتفظي بتلك الذكريات مرتبة، فأنت لا تعرفين قط متى ستحتاجين إليها. إن تلك الذكريات هي كل مالك من أصدقاء ومعلمين في حرفتك. إنها أصباغك وفرشاتك، وهي التي ستعود عليك بالنفع، وهي ملك لك– ملكك الخاص. وهي ليست محاكاة وهي التي ستمدك بالتجربة، والدقة، والاقتصاد والقوة.

الفتاة: نعم. وشكراً.

أنا: وعندما تأتين إلي في المرة القادمة، أحضري لي مائة تقرير على الأقل عن اللحظات التي استطعت فيها أن تدخلي في إهاب شخصية وفقاً لإرادتك.

الفتاة: أوه، لا عليك. عندما أحضر في المرة القادمة سأكون قد عرفت كل شيء عن حقول القثاء.

(تنصرف وهي قوية مليئة بالحياة جميلة. وأبقى وحيداً مع سيجاري) وأتساءل عمن قال: "ليس هدف التعليم أن تعرف، إنما أن تعيش".

الدرس الثالث

الفعل الدرامي

الفتاة وأنا، نسير في المتنزه. وهي في سورة غضب، فقد كانت تجري تجارب على دور لها في أحد الأفلام.

الفتاة: وعند ذاك توقفوا. وانتظرت ساعة ونصف. ثم بدأنا وقلت هذه المرة ثلاثة سطور من المنظر الكبير، ثلاثة سطور لا أكثر ولا أقل. وبعد ذلك مرت فترة انتظار ثانية لمدة ساعة. هذا لا يطاق. الآلات، الكهرباء، العدسات، الميكروفون، الأثاث، هذا كل ما له قيمة. أما الممثل فلا أحد يأبه له. والتمثيل مجرد شيء ثانوي حقير.

أنا: ومع ذلك فبعض الممثلين يصلون إلى درجة عالية في الفن الدرامي.

الفتاة: بين وقت وآخر، لمدة ثوان نادرة. كاللؤلؤ الأسود.

أنا: لو أنك فتشت عنها لما وجدتها نادرة بهذه الدرجة.

الفتاة: كيف تقول ذلك؟ أنت يا من دافعت طيلة حياتك عن

المسرح العظيم، المتدفق الحي. كيف تفتش عن لحظات نادرة من الجمال في الأفلام الناطقة؟ وحتى لو عثرت على مثل هذه اللحظات فستجدها متباعدة غير متصلة، ممزقة، لا استواء فيها. كيف تدافع عن هذه اللحظات وتبررها؟

أنا: خبريني، هل ساعدتك بأحاديثي من قبل؟

الفتاة: ساعدتني.

أنا: هل أنت على استعداد للإصغاء الآن دون مقاطعة... كثيرة؟

الفتاة: على استعداد.

أنا: عظيم. انظري إلى هذه النافورة الرخامية. لقد صنعها آرثر كولتز عام ١٩٠٢.

الفتاة: وكيف عرفت؟

أنا: ذلك محفور على حافة القاعدة. لقد وعدت ألا تقاطعيني.

الفتاة: معذرة.

أنا: ما رأيك في عمل السيد كولتز؟

الفتاة: لا بأس به، بسيط للغاية، وواضح في الشكل. يتمشى مع الطبيعة المحيطة به، وفيه نبل. وهو وإن كان مصنوعاً عام ١٩٠٢ إلا أن فيه آثاراً محددة للاتجاه الحديث. ما هي أعمال آرثر كونز الأخرى؟

أنا: هذا هو آخر أعماله. فقد مات– وهو في الخامسة والثلاثين. كان مثالاً يبشر بمستقبل زاهر، وهو وإن كان صغير السن، إلا أنه أثر في الكثير من الأساتذة المحدثين.

الفتاة: أستطيع أن أرى ذلك. أليس من الرائع أن يترك عمله من بعده كي نستطيع أن ننظر إليه، وأن نتتبع خط التأثر الخلاف ونفهم نظرة معاصرينا.

أنا: هذا رائع حقاً. ألا تتمنين لو ترين مسز سيدونز وتسمعينها في هذه اللحظة وهي تمثل هذه السطور.

"هذه رائحة الدم بعد، لن تقدر كل عطور بلاد العرب على تطرية هذه اليد الصغيرة آه. آه. آه" أي شيء تقدمينه في مقابل أن تتعلمي كيف كانت مسز سيدونز تؤدي هذه الآهات "آه. آه. آه" يقولون إن الناس كانت تصاب بالإغماء عادة أثناء تمثيلها، نحن لا نعرف على وجه التأكيد. ثم ألا تحبين أن تسمعي دافيد جاريك في مسرحية رتشارد الثالث وهو يحتقر وليام كاتسبي.

"أيها العبد! لقد أقمت حياتي على رمية نرد وسأتحمل ما يظهره وجه النرد".

أو أن تسمعي جيفرسون أو بوث أو إيلين ثرى؟ إني ما زلت أذكر تعبير سالفيني عندما يقول له أياجو.

"لكن من يسلبني اسمي الشريف يسلبني الشيء الذي لن يغنيه وإن كان يفقرني حقاً".

حاولت مرة أن أصف هذا التعبير ولكن بلا جدوى. فقد ضاع ومحى، أما هذه النافورة فهي تتحدث عن نفسها بينما لا يوجد شيء يتحدث باسم سالفيني.

الفتاة: حقاً إنه لأمر مؤسف. (تتوقف عن الكلام وتفكر ثم تقول وهي تبتسم ابتسامة فيها تفكير) يبدو أنني أعطيتك مفتاحاً للكلام.

أنا: أنت دائماً تزودينني بمفاتيح الكلام. فأنا لا أخترع شيئاً إنما ألاحظ الأشياء وأقدمها لك. وأنت تستخلصين النتائج وتربحين من ورائها. فالقواعد الوحيدة في الفن هي القواعد التي نكتشفها لأنفسنا.

الفتاة: لقد اكتشفت أن من الخطأ بمكان ألا نحتفظ بصور

وأصوات كبار الممثلين للتاريخ. وأنا الآن أستخلص النتيجة التالية:

هل يجب على لهذه الأسباب أن أتحمل آلية الأفلام الناطقة وتفاهتها؟

أنا: لا. الشيء الوحيد الذي يجب أن تعمليه هو أن تسيري جنباً إلى جنب مع الزمن الذي تعيشين فيه، وأن تبذلي كل ما في وسعك كفنانة.

الفتاة: مستحيل.

أنا: لا مفر من هذا.

الفتاة: إنها موضة زائفة ... تقليعة.

أنا: تفكير ضيق.

الفتاة: إن طبيعتي كلها كممثلة تثور على هذا الوحش الآلي.

أنا: إذن فلست ممثلة.

الفتاة: ألأني أريد متنفساً حراً، مترابطاً لإلهامي وعملي الخلاق؟

أنا: لا. إنما لأنك لا تحتفلين باكتشاف أداة ضخمة ونهائية للدراما، الأداة التي حصلت عليها كل الفنون الأخرى منذ وقت

بعيد، والتي كان المسرح، وهو أقدم الفنون. يفتقدها حتى اليوم، الأداة التي تكسب المسرح الدقة والرصانة العلمية التي تمتلكها كل الفنون الأخرى، الأداة التي تتطلب من الممثل أن يكون دقيقاً كامتزاج الألوان في الرسم، والشكل الفني في النحت، والوتر، والخشب، والنحاس في الموسيقى، والحساب في هندسة العمارة، والكلمات في الشعر.

الفتاة: ولكن انظر إلى مئات الأفلام الناطقة السخيفة إلى حد لا يصدق التي تظهر كل أسبوع– تمثيل ضعيف، حركات لا مغزى لها، إيقاع خاطئ.

أنا: أنظري إلى مئات الملايين من اللوحات والأغاني والمسرحيات والأغاني والمسرحيات والبيوت والكتب السخيفة التي ظهرت منذ بداية الزمن والتي طواها النسيان واندثرت دون أن تؤذي أحداً بينما بقى الجيد منها.

الفتاة: وهل يساوي الفيلم الجيد الواحد مئات من الأفلام الرديئة؟

أنا: كوني كريمة. الفكرة نفسها تساوي هذا العدد.. فكرة الاحتفاظ بفن الممثل– بفن المسرح. بالدراما المنطوقة إلى جانب الدراما المكتوبة. هل تدركين أن اختراع تسجيل الصورة والحركة

والصوت في نفس الوقت، ونتيجة لذلك تسجيل شخصية الممثل وروحه قد أدى إلى اختفاء الحلقة الأخيرة المفقودة في سلسلة الفنون، ولم يعد المسرح مجرد عملية زائلة إنما أصبح سجلاً خالداً؟ هل تدركين أن العمل الأليف الخلاق للممثل لم يعد في حاجة بعد الآن إلى أن يعرض أمام الجمهور، وأننا لم نعد في حاجة بعد الآن إلى جر الجمهور إلى التعب والعرق من أجل مشاهدة التمثيل؟ لقد تحرر الممثل من وجود المتفرجين في لحظة الخلق إذ أن نتائج هذا الخلق وحدها هي التي تعرض للحكم.

الفتاة: ليس الممثل حراً أمام الآلات. فهو يمزق إلى أجزاء– وكل جملة من دوره تقريباً تفصل عن الجمل السابقة واللاحقة لها.

أنا: كل كلمة من كلمات الشاعر تعتبر منفصلة عن غيرها من الكلمات والمهم هو حاصل الجمع.

الفتاة: ولكن كيف يستطيع المرء أن يحس بتدفق الدور؟ كيف يستطيع المرء أن يبني عاطفة ما وأن يرتفع بها إلى القمم اللاواعية لأداء ملهم حقيقة وولد يؤديه؟

أنا: بنفس الطريقة التي تتبع في المسرح. ألآنك قمت بأداء دور أو دورين ناجحين على المسرح، تظنين أنه لم يعد هناك مزيد تتعلمينه أو تتحسنين به أو تنمين به حرفيتك؟

الفتاة: تعلم أن الأمر ليس كذلك. فأنا أريد أن أتعلم على الدوام. وإلا لما كنت أسير معك للمرة الثانية حول هذه البحيرة السخيفة.

أنا: إن سيرنا ناعم مستمر سهل التدفق ينمو صاعداً إلى ذروة ما.

الفتاة: عندما أسقط أنا فاقدة الوعي على الحشائش؟

أنا: تماماً. وهذه هي الطريقة التي تمثلين بها أدوارك.. تندفعين في بناء العواطف، وتطاردين الذروة حتى تسقطي أمام النقاد فاقدة الوعي.

الفتاة: أستطيع أن أرى شيئاً في الأفق فما هو؟

أنا: ماذا كانت الصعوبة الرئيسية التي واجهتك في التمثيل في الأفلام؟

الفتاة: الافتقار إلى نقطة للوثوب. اضطراري إلى ابتداء مشهد من منتصفه والانتهاء منه بعد أربعة أو خمسة سطور ثم الانتظار لمدة ساعة وتمثيل مشهد آخر يأتي ترتيبه في النص قبل المشهد السابق، ثم تمثيل أربعة سطور أخرى والانتظار ساعة أخرى. هذا غير طبيعي. رهيب.

أنا: نقص في الحرفية، هذا كل ما في الأمر.

الفتاة: أية حرفية؟

أنا: حرفية تركيب الفعل.

الفتاة: الفعل المسرحي؟

أنا: الفعل الدرامي الذي يعبر عنه الكاتب بالكلمات، إذ يجعل من هذا الفعل غاية وهدفاً لكلماته. وهو الفعل الذي يعرضه الممثل أو يمثله كما تدل على ذلك كلمة ممثل نفسها.

الفتاة: وهذا هو المستحيل في الأفلام الناطقة. فلدى مشهد غرامي طوله صفحتان ونصف، قوطعت أثناء تمثيله إحدى عشرة مرة. واستغرق تمثيل المشهد اليوم بأكمله. كان علي أن أقنع الرجل الذي يحبني بأنني أحبه أنا الأخرى غير أنني أرهب كراهية أبيه لي.

أنا: هذا في صفحتين ونصف؟. لقد قلت المضمون في سطر واحد وبطريقة مقنعة للغاية. وماذا تفعلين فيما يتبقى من الصفحتين ونصف؟.

الفتاة: أحاول أن أفعل نفس الشيء.

أنا: طيلة الصفحتين ونصف..حمداً لله أنهم قاطعوك إحدى عشرة مرة.

الفتاة: كان هذا هو كل الفعل المطلوب. فماذا كان بوسعي أن أفعل غير ما فعلت؟

أنا: أنظري إلى تلك الشجرة. أنها الممثل الأول لكل الفنون. أنها بناء مثالي الفعل الحركي. حركة صاعدة ومقاومة جانبية ثم توازن ونمو.

الفتاة: موافقة.

أنا: أنظري إلى الجذع تجديه مستقيماً، متناسقاً، متوافقاً مع بقية الشجرة يساند كل جزء فيها. إنه كالنغم الموجه في الموسيقى أو فكرة المخرج عن الفعل في المسرحية أو الأساس بالنسبة للمهندس المعماري، أو الآراء التي يضمنها الشاعر في القصيدة.

الفتاة: وكيف يعبر المخرج عن هذا الفعل في الإخراج المسرحي؟

أنا: عن طريق ترجمة المسرحية وعن طريق الربط العبقري بين الأفعال الصغرى والثانوية والتكميلية، التي تضمن له تلك الترجمة.

الفتاة: أعطني مثالاً.

أنا: في مسرحية "ترويض الشرود" شخصان يتوق كل منهما لأن يحب الآخر على الرغم من عدم الاتفاق في شخصيتهما ولا ينجحان إلا في زيادة اشتياق كل منهما للآخر، وقد نترجم المسرحية أو نفسرها بأنها تمثل انتصار رجل على امرأة بمعاملتها معاملة قاسية. وقد نترجمها بأنها تدور حول امرأة تحيل حياة الناس إلى جحيم. هل تدركين الفرق بين كل هذه الحالات.

الفتاة: نعم.

أنا: في الحالة الأولى يتركز الفعل في الحب، وفي الثانية في الجعجعة، وفي الثالثة في غضب امرأة سليطة اللسان.

الفتاة: هل تعني أن تقول أنه في الحالة الأولى، مثلاً، عندما يكون الفعل هو الحب، ينبغي على الممثلين أن يتخذوا موقف الحب طيلة المسرحية؟

أنا: عليهم أن يتذكروا ذلك بحيث تبطن تلك العاطفة كل ما تتضمنه المسرحية من لعنات أو شجار أو خلاف.

الفتاة: وماذا تنتظر من الممثل في مثل هذه الحالة؟

أنا: أن يتمشى مع الفعل الحركي في الطبيعة، ذلك القانون الثلاثي الذي ترينه ممثلاً في تلك الشجرة. أولاً.. الجذع الرئيسي،

أي الفكرة أو الغاية وهي في المسرح تأتي من المخرج. ثانياً: الفروع، أي عناصر الفكرة– أو جزئيات الغاية. وهذه تأتي من الممثل. ثالثاً.. الأوراق، أي النتيجة للعنصرين السابقين، أي التقديم البارع للفكرة، أو النتيجة المشرفة للغاية المنطقية السابقة.

الفتاة: وأين المؤلف من كل هذا؟

أنا: إنه العصارة التي تتدفق وتغذي الجميع.

الفتاة: (في عينيها لمعة) ما أضيق السبيل أمام الممثل.

أنا: (وفي عيني لمعة كذلك) إذا لم يكن في مقدوره أن يعرض الأفعال أمام ...

الفتاة: كفى. فقد فهمت التلميح.

أنا: ... آلة التصوير والميكروفون وخاف من المقاطعات الكثيرة.

الفتاة: (تتوقف عن السير وتدق الأرض بقدمها) حسن. حسن. (تصبح شديدة الانزعاج) قل لي كيف لا يخاف المرء منها؟

أنا: أحتاج إلى دور مكتوب أو مسرحية لأوضح لك بدقة ما أعنيه ببناء الفعل الحركي وهذا ما لا أملكه الآن.

الفتاة: لقد قمنا بتمثيل مسرحية صغيرة لطيفة أثناء مسيرنا في نصف الساعة الماضية. فنحن في حقيقة الأمر نمثل على الدوام عندما نتكلم ، فلماذا لا نستخدم ما تكلمنا فيه كمسرحية؟

أنا: حسن. فلأكن أنا المخرج. وأنت ممثلة صغيرة تقوم بالتمثيل في مسرحية من فصل واحد مع رجل عجوز مأفون. وأنا ذلك الرجل كذلك.

الفتاة: فلنؤجل الحديث عن رسم الشخصيات إلى ما بعد، في وقت آخر.

أنا: تحت أمرك. الآن يتكلم المخرج، الجذع أو العامود الفقري لمسرحيتكم الصغيرة يا أصدقائي (أقصد أنت وأنا) هو الكشف عن الحقيقة الخاصة بالفعل الدرامي، ليس على مسرح مظلم، أو في قاعة للدرس، أو من بطون الكتب، أو أمام مخرج غاضب على استعداد لفصلكم، إنما وسط الطبيعة، وأنتم تستمتعون بالهواء والشمس والنزهة الطليقة والمزاج المعتدل.

الفتاة: الأمر الذي يعني التفكير السريع، والنفاذ النشيط، والروح المشرقة، والاقتناع بالأفكار، والشوق إلى الفهم، والأصوات الصافية والإيقاع السريع، والاستعداد للمناقشة والأخذ والعطاء.

أنا: مرحى، مرحى. لقد انتهى دوري كمخرج. فقد استطعت بمساعدتك أن نشيد الجذع أو العمود الفقري. الآن لننتقل إلى صاحبنا الأحمق.

الفتاة: تعني المؤلف.

أنا: تماماً. أهذا لطيف؟

الفتاة: (تجري مبتعدة عني وتصفق وتضحك ضحكة ملؤها الغبطة الصبيانية فأجري وراءها وأمسك بها من يدها).

أنا: واحدة بواحدة... فنكمل، ونحلل الكلمات على ضوء الأفعال. لنأخذ دورك. ماذا فعلت في بداية المسرحية؟

الفتاة: شكوت.

أنا: بمرارة ومبالغة.

الفتاة: تهكمت وأبديت اشمئزازي.

أنا: في عزم الشباب الرائع.

الفتاة: جمعت أدلة الاتهام.

أنا: بلا إقناع ولكن بقوة.

الفتاة: لم أصدقك، ووجهت إليك اللوم.

أنا: كحدث صغير عنيد. ونسيت أنك في نفس الوقت الذي كنت تسيرين فيه كنت تتفقين معي في بعض الأحيان، فقد تأملت نافورة السيد كولينز ودرستها وشعرت بالتعب الجثماني وبحثت عن كلمات تعارضين بها محاولاتي، واستمتعت بقليل من أبيات شكسبير، وألقيت ما لا يقل عن تسع خطب.

الفتاة: (مرتاعة) هل فعلت كل هذه الأشياء في نفس الوقت؟

أنا: إطلاقاً. ليس بين البشر من يستطيع ذلك. لكن مع وجود الجذع الرئيسي او خيط من الفعل في ذهنك انطلقت "تلضمين" في هذا الخيط جميع الأفعال الثانوية أو التكميلية كما تلضم حبات الخرز في خيط، الواحدة تلو الأخرى. ولقد يتداخل بعضها في البعض الآخر أحياناً ولكن المجموع يأتي في النهاية واضحاً متميزاً.

الفتاة: ألم يكن ذلك مجرد أنغام وانتقالات في طبقات الصوت؟

أنا: ومن أين يتأتى ذلك بغير فعل حركي؟

الفتاة: هذا حق.

أنا: لقد اقتصرت على الأفعال اللغوية وأنت تصفين الأفعال التي قمت بها، وهذا له مغزاه. فالفعل ينطوي على حركة في حد

ذاته. فأنت أولاً تريدين شيئاً، وهذه رغبة الفنان فيك، ثم تحددين هذا الشيء باستخدام فعل لغوي، وهذه حرفيتك كفنانة، ثم تقومين بفعل الفعل، وهذا تعبيرك كفنانة. ووسيلتك إلى هذا هي الكلام... كلمات من النوع الذي ....

الفتاة: من النوع الذي استخدمته أنا شخصياً في هذه الحالة.

أنا: لا أهمية لذلك، ولو أن كلمات أي مؤلف ماهر ربما كانت أفضل بكثير.

الفتاة: (تحني رأسها في صمت، فمن العسير على المرء أن يوافق وهو بعد صغير).

أنا: ربما كان المؤلف قد كتب كلماته من أجلك وهنا يحق لك أن تتناولي قلماً، وتكتبي "موسيقى الفعل" تحت كل كلمة أو عبارة، تماماً، كما تضعين الموسيقى للشعر الغنائي في الأغنية، ثم تؤدين موسيقى الفعل هذه على المسرح، وعليك أن تستذكري تلك الأفعال كما تستذكرين الموسيقى، وأن تعرفي الفرق الدقيق بين "إني أشكو" و"إني أحتقر"، وعلى الرغم من أن الفعلين يلي بعضهم بعضاً، فيجب أن يأتي إلقاؤك لهما مختلفاً تماماً كما هو الحال مع المغني عندما يغني من مقام "دو" أو من مقام "دو" الصغير.

وزيادة على ذلك فأنت عندما تستظهرين الفعل عن ظهر قلب لن تستطيع أية مقاطعة أو تغيير للنظام أن يزعجك، وإذا كان الفعل مركزاً لديك في كلمة واحدة محددة، وكنت تعرفين على وجه الدقة نوع هذا الفعل، فستجدينه داخل نفسك على أهبة الاستعداد لتلبية النداء في جزء من الثانية، فكيف يتسنى لأحد أن يزعجك عندما يحين وقت أدائه؟ والمشهد الذي تمثلينه، أو الدور الذي تقومين به عبارة عن عقد طويل من حبات الخرز– حبات من الأفعال تلعبين بها كما تلعبين بحبات المسبحة: فإذا كنت ممسكة بحبات الخرز نفسها إمساكاً جيداً، استطعت أن تبدئي في أي مكان وفي أي وقت وتمضي إلى الحد الذي ترغبين.

الفتاة: لكن ألا يحدث أن يستمر نفس الفعل عدة صفحات أو على الأقل طيلة مشهد طويل جداً؟

أنا: بلا شك: إلا أن الموقف يزداد صعوبة بالنسبة للممثل كي يحافظ على تدفق الفعل دون رتابة. ففي حديث هاملت "كائن أم غير كائن" تسع جمل لا تتضمن سوى فعل حركي واحد.

الفتاة: وما هو؟

أنا: كائن أم غير كائن. فإن شكسبير لم يترك الحبل على الغارب للممثلين، فسجل لهم في البداية ماذا يريد منهم بالضبط.

ونظراً للمغزى الذي يتضمنه ذلك الفعل ولطول المشهد نفسه، يعتبر هذا المونولوج من أشق الأشياء في التمثيل بينما نجد أن تلاوته يسيرة للغاية.

الفتاة: فهمت. التلاوة مثل أوراق الشجرة بلا جذع وبلا فروع.

أنا: تماماً. مجرد تلاعب بتبديل مقامات الصوت، والوقف المصطنع. وحتى في أحسن الأحوال مع الصوت المدرب تدريباً عالياً للغاية لا يعدو الأمر مجرد موسيقى فقيرة لا تمت إلى الدراما بأدنى صلة.

الفتاة: وماذا كان الفعل بالنسبة لك عندما بدأت تعدد أسماء الممثلين والعبارات التي تتضمنها أدوارهم؟ فقد بدا عليك الحزن والأسى فعلاً. هل نسيت "العمود الفقري" المتفق عليه؟ لقد قررنا أنه ينحصر في "النشاط، والروح المشرقة، والتفكير السريع" وما إلى ذلك.

أنا: لا. لكن ما أردته كان أن أحملك على أن تقولي "يا له من أمر يبعث على الأسف" وما كنت لا أستطيع ذلك إلا بطريقة واحدة، وهي أن أثير عطفك على مشاعري. وهذا بدوره جعلك تفكرين في كلماتي وانتهيت أنت نفسك إلى النتيجة التي كنت

أسعى إليها.

الفتاة: أي أنك بلغة أخرى مثلت الأسى كي تحملني على التأمل.

أنا: أجل ومثلته "بنشاط وروح مشرقة وتفكير سريع".

الفتاة" هل تستطيع أن تؤدي فعلاً آخر بنفس الكلمات وتحصل على نفس النتائج؟

أنا: نعم، ولكن الفعل الذي مثلته قد استوحيته منك.

الفتاة: مني أنا ؟

أنا: نعم، من شخصيتك. فكي يقنعك الإنسان بأي شيء، يجب عليه أن يدخل إليك عن طريق العاطفة. لأن المنطق البارد يعجز عن النفاذ إلى أمثال عقليتك، أعني عقلية الفنان الذي يتعامل في غالبية الأحيان مع مخيلة الآخرين. فلو إني كنت أحادث أستاذاً في التاريخ من ذوي اللحى، لما احتجت إلى أن أمثل الأسى على الإطلاق.

إنما كنت قد حفزته في حماس بصورة من صور الماضي– وهي نقطة الضعف عند كل المشتغلين بالتاريخ، وكان هو قد سلم لدعواي.

الفتاة: فهمت.. إذن يجب على المرء أن يختار الأفعال بحيث تتمشى مع شخصية الدور المقابل له.

أنا: دائماً. ليست شخصية الدور فحسب، إنما كذلك الشخصية الذاتية للممثل الذي يؤدي الدور.

الفتاة: وكيف استظهر الأفعال؟

أنا: بعد أن تجدي الشعور المطلوب بواسطة ذاكرة المشاعر. هل تذكرين حديثنا السابق؟

الفتاة: نعم.

أنا: عندئذ تصبحين على استعداد لفعل الفعل. ومهمة التدريبات أن تخدم هذا الغرض. فأنت تؤدين الفعل عدداً من المرات فتذكرينه. والأفعال سهلة في تذكرها للغاية، أسهل بكثير من الكلمات. قولي على الفور ما الذي مثلته في أقوالك التسعة الأولى في مسرحيتنا– المسرحية التي قمنا بتمثيلها.

الفتاة: (تندفع في العد في نشاط سريع مفعم بالحماس والإخلاص) شكوت واحتقرت وأبديت اشمئزازي ووجهت إليك اللوم ولم أصدقك.

أنا: وما هو فعلك الآن وأنت تقذفين في حماس بكل هذه

الأفعال اللغوية الكريهة في وجهي؟

الفتاة: أنا. أنا.

أنا: هيا تشجعي، ما هو فعلك؟

الفتاة: أنا أثبت لك إنني أصدق كلامك.

أنا: وأنا أصدقك لأنك قد أثبت ذلك بالفعل.

الدرس الرابع

تصوير الشخصية

١٠

أنا في انتظار الفتاة عند مدخل المسرح فهي تعمل مع فرقة في مسرحية هامة وقد طلبت مني أن أحضر بعد التدريبات لاصطحابها إلى بيتها، إذ أنها تريد أن تحدثني عن دورها. ولا أضطر إلى الانتظار طويلاً، إذ يفتح الباب وتخرج منه الفتاة في عجلة وهي متعبة، وإن كانت عيناها تلتمعان، وشعرها الجميل غير مرتب، وفي وجنتيها تورد رقيق.

الفتاة: معذرة إذ خيب أملك. لن أستطيع أن أذهب معك فلست ذاهبة إلى البيت. على أن أبقى هنا لأجرى التدريبات.

أنا: لقد رأيت كل الممثلين يرحلون. هل ستجرين التدريبات وحدك؟

الفتاة: (تحني رأسها في حزن) نعم.

أنا: هل من متاعب؟

الفتاة: الكثير.

أنا: هل أستطيع أن أدخل وأرقبك وأنت تجرين التدريبات؟

الفتاة: شكراً لك.. خفت أن أطلب منك ذلك بنفسي.

أنا: لماذا؟

الفتاة: (ترفع قامتها على أصابع قدميها وتهمس في أذني وعيناها مستديرتان من الرعب) أنا رديئة جداً، جداً.

أنا: أفضل أن أسمعك تقولين هذا عن قولك "تعال لتراني، فأنا مدهشة جداً جداً.

الفتاة: أقول إني رديئة لأن الخطأ كله خطؤك. فقد اتبعت كل ما قلته لي في هذا الدور الجديد، ومع ذلك فما زلت رديئة.

أنا: لنرى.

(ونمر ببواب طاعن في السن يرتدي قميصاً بلا سترة ويدخن الغليون. فيتطلع إلى بعينين سوداوين غائرتين تقبعان تحت حاجبين معشوشبين، وفي وجهه الحليق الناعم حزم ينبئ بأنه لن يسمح الأحد بالدخول. وبمجرد وجوده يسد المدخل. وهو مثل دوره فهو ليس مجرد حارس للباب– إنما هو تجسيد رائع لفرانسيسكو أو

برناردو أو مارسيللوس[٣] في نوبة الحراسة. ويرفع الرجل يده في إيماءة نبيلة).

الفتاة: لا عليك يا أبتاه. السيد ضيفي.

(فيحني الرجل رأسه في صمت. وأستطيع أن أقرأ في عينيه الكليلتين الإذن لي بالدخول. وأفكر قائلاً لنفسي "الممثل فقط هو الذي يستطيع أن يكون رشيقاً في اقتصاد بمثل هذه الصورة. ترى هل هو يمثل؟ وعندما أدخل إلى خشبة المسرح أخلع قبعتي. والمسرح مظلم عدا مصباح كهربائي واحد يرسم هالة من الضوء في وسط الظلمة. وتمسك الفتاة بيدي وتقودني ها بطة السلم وتسير بي بين المقاعد الأمامية حتى نصل إلى مؤخرة صالة المسرح).

الفتاة: اجلس هنا أرجوك. ولا تقل شيئاً، ولا تقاطعني. دعني أمثل لك بعض المشاهد على التتابع ثم قل لي أين يكمن الخطأ؟

(تعود هي إلى خشبة المسرح. وأبقى أنا وحيداً في مساحة تحيط بها فجوات المقاصير المظلة المتلألئة، وصفوف المقاعد الصامتة التي يغطيها الخيش، والأصوات الخارجية الخافتة. كل

(٣) الحراس الثلاثة في مسرحية هاملت.

الطلال غريبة وصلدة. السكون مرتجف ومليء بالحياة، وأستجيب أنا لهذا السكون. وتبدأ أعصابي تهتز وتلقى بخيوط من المشاركة الوجدانية والتوقع إلى اللغز الأسود العظيم، إلى المسرح الخالي. ويهبط على ذهني سلام غريب كما لو كنت قد توقفت عن الوجود جزئياً، وأصبحت تعيش في جسدي روح إنسان آخر بدلاً من روحي. سأصبح ميتاً بالنسبة لنفسي، حياً بالنسبة للعالم الخارجي. سألاحظ واشترك في عالم متخيل وسأستيقظ وقلبي مليء بالأحلام.. ما أعذب المرارة التي تتمثل في مسرح خال، وخشبة المسرح خالية، وممثل وحيد يجري تدريباته عليها.

وتظهر الفتاة وفي يدها كتاب وتحاول أن تقرأ، لكن ذهنها مشتت. ومن الواضح أنها تنتظر شخصاً ما. لابد أن يكون كبير الأهمية حقاً، ويبدو أنها ترتعد. وتنظر فيما حولها كما لو كانت تطلب الموافقة والنصيحة من صديق غير مرئي. وتلقى التشجيع لأني أستطيع أن أسمع تنهيدتها الخافتة. وفجأة ترى شخصاً ما على مسافة بعيدة. إذ يتصاب جسدها وتتلاحق أنفاسها مسرعة. لابد أنها خائفة. وتتظاهر بأنها تقرأ من الكتاب، ولكن من الواضح بالنسبة الى أنها لا ترى حتى ولا حرفاً واحداً. ولا تقال كلمة، وأرقبها أنا مشدود الأعصاب، وأهمس لنفسي قائلاً "أحسنت.

أحسنت يا فتاة. أنا الآن على استعداد لكل كلمة تنطقين بها".

(وتصغي الفتاة وقد تراخى جسدها وتدلت يدها التي تحمل الكتاب، ويستدير رأسها بعض الشيء إلى أحد الجوانب، كما لو كانت تتلقى معونة لا واعية في أذنها التي تدخل عن طريقها إلى روحها كلمات متخيلة. ثم تحني رأسها).

الفتاة:[٤]

كيف حال مولاي الشريف هذه الأيام؟

في صوتها حب دافئ مخلص واحترام أكيد. وهي تتكلم كما لو كانت تخاطب أخاً أكبر ثم تتطلع في خوف وهي ترتعد إلى رد متخيل. ثم يأتيها الرد).

(تغمض عينيها لحظة). مولاي، عندي تذكارات منك، طال اشتياق إلى ردها، أستحلفك أن تأخذها الآن.

(ماذا دهاها؟ إن في صوتها ما يوحي بأنها لا تقول الصدق كله، وفي صوتها خوف من يتوقع حدوث أشياء. وتقف كما لو كانت قد تحجرت وتنظر حولها مرة تانية كما لو كانت تفتش عن عون من صديق غير مرئي. ثم تتراجع إلى الوراء فجأة كما لو

(٤) من دور "أوليفيا" في مسرحية "هاملت".

كانت الإجابة المتخيلة قد صفعتها.

(لابد أن الإجابة كانت ضربة أصابتها في صميم القلب وإذ يسقط منها الكتاب وتتشبث أصابعها المرتعشة بعضها ببعض. وتدافع عن نفسها)

"يا مولاي المبجل، تعلم تمام العلم أن هذه هداياك لي. ولقد أرفقتها بكلمات من نظم أنفاس عطرة أضفت عليها مزيداً من الثراء: وها قد ضاع عبيرها، فخذها ثانية، لأن كل نفس نبيلة ترى في الهدايا الثمينة فقراً مدقعاً عندما يتحول معطى الهدية عن رحمته".

(ويتكسر صوتها ثم ينطلق فجأة في حرية وقوه وهو يدافع عن كبرياء وحب جريحين).

"هاك، يا مولاي"

(وتبدو كما لو كانت قد زادت طولاً. وهذا نتيجة التوافق بين عضلاتها وعاطفتها- أول دليل على الممثلة المدربة. كلما قويت العاطفة زادت حرية الصوت وزاد الارتياح في العضلات).

"مولاي؟".

(تتضح في هذا الجسد الرقيق قوة تكاد تقارب قوة الرجال).

"ماذا تعني يا مولاي؟".

(لقد نسيت خوفها وأصبحت الآن تتكلم حديث الند للند. ولم تعد تتلفت فيما حولها طلباً للعون أو التأييد لتصرفاتها إنما أصبحت تلقي الكلمات إلى الفضاء المظلم دون أن يبدو أنها تنتظر الإجابة).

هل يستطيع الجمال يا مولاي أن يجد تجارة أفضل من اتصافه بالأمانة والشرف؟

(ثم يطرأ تغيير على وجهها. إذ يطل من عينها مزيج من الألم والرقة والأسف والعبادة وتتراقص على شفتها المرتعدتين، فأفهم أن العدو هو المحبوب. ويلي ذلك سطر مهموس- كالريح إذ- تئن-).

"حقاً يا مولاي، لقد جعلتني أومن بذلك".

(ثم في مزيد من الهدوء والأسف)

"كنت أنا أكثرنا خديعة".

(ويلي ذلك صمت طويل. تتلقى خلاله كلمات غير مسموعة تنم عن غضب وعار واتهام. كلمات تلقي بها إلى الأرض وتذكرها شخص نسيته في إخلاصها وإن كان له سلطان عليها وأوصاها بما

تعمل بالضبط. وهي الآن واعية بوجوده فهي ليست نفسها، إنما هي ابنة مطيعة، مجرد أداة في يد أبيها. وترتعد فجأة. وتسمع السؤال المحتوم، السؤال الذي يحط من شرفها. ويكون الجواب من جديد كذبه، كذبة معذبة).

"في البيت يا مولاي".

(ويهوى عليها الرعب كالسياط. ويحملها اليأس على البكاء من أعماق روحها كما لو كان كل كيانها يعول، آه، ماذا فعلت؟ ثم نسمع ضراعة الواحد الأحد الذي يستطيع أن يمد يد العون هذه اللحظة).

"وأوه.. ساعديه أيتها السماوات المشرقة".

"أوه أيتها القوى السماوية، ارجعي له رشده المسلوب".

(لكن السماء والأرض صامتان وليس هناك من رعد سوى صوت الشخص الذي وثقت به وأحبته، فالكلمات القابعة وراء ذلك الصوت كالعقارب اللاذعة. فليس فيها أدنى دليل على الفهم ولا أدنى دليل على الرقة ولا رنة رحمة. كل ما فيها كراهية واتهام وتشهير.. إنها نهاية العالم. لأن العالم بالنسبة لنا كلنا يتمثل في الشخص الذي نحب. وعندما تفقده فقد فقدنا العالم. وعند ما

يضيع العالم نضيع نحن. وعندئذ نستطيع أن نلتزم الهدوء والدواء والنسيان تجاه كل شيء وكل إنسان كان منذ لحظة مضت كبير الأهمية والقوة. والفتاة وحيدة بكل كيانها. أستطيع أن أرى ذلك في جسدها المتقلص وعينها الواسعتين. ولو أن جيشاً من الآباء وقف وراءها في هذه اللحظة لظلت على وحدتها. وهي لن تقول هذه الكلمات التي تقطع نياط القلوب إلا لنفسها فقط، آخر كلمات لعقل سلم يحاول يائساً أن يتثبت من كل ما حدث منذ لحظة. وهذا أمر مؤلم إلى حد لا يصدق. كالروح عند ما تفارق الجند، فالكلمات المتباعدة يزدحم بعضها فوق بعض، وتسرع الواحدة منها فوق الأخرى في إيقاع سريع. فالصوت– أجوف والدموع من ورائه لا تتناسب مع ذلك الوداع الأخير، فالكلام أشبه بحجر يسقط. ويسقط إلى هاوية لا قاع لها).

(لهفي على ذلك العقل الوطيد أن يتهدم هكذا، أسفي على ذلك الفتى الذي كان رفيقاً، وشجاعاً، وعالماً، وكان له اللحظ، واللسان، والسيف، وكان رجاء المملكة وزهرة هذا البلد الجميل، ومرآة الأزياء الشائقة، وتمثال الحسين في الشباب، ومرموق المرموقين، أسفي عليه أن يصير إلى هذا التلف. إني لأتعس النساء حظاً وأكبرهن مصاباً، بالأمس أسمع أقواله العذاب فأرتوي منها

شهداً، واليوم أجد ذلك الذكاء العالي يتبدد في ألفاظ مختلفة أصوات الأجراس التي وصمت فتنكرت أصواتها بعد الشجي والطرب. آها على تلك الملامح التي لا تضارع، وذلك الشباب النضير الذي تتصعد منه الآن هذه الزفرات، يا ويلتي، واحر قلباه أين ما رأيت ما أرى".

وتهوى إلى الأرض على ركبتها منهكة القوى تحدق في ظلام قاعة المسرح الخالية حيث أجلس أنا دون أن ترى ودون أن تدرك شيئاً. وما يلي هذا هو الجنون المنطق المحتوم للعقل الذي فقد دنياه).

(وتنتزع نفسها من كل ما فات وتقفز واقفة وتدلك وجهها وترفع شعرها الذهبي بيديها وتستدير نحوي وتقول بصوتها الشاب).

الفتاة: هذا خير ما عندي، وكما يقول جوردون كريج. "مما يؤسف له أن يكون خير ما عند المرء هذه الرداءة".

(وتضحك. دليل آخر على الممثل المدرب الذي لا يعنيه مدى عمق العاطفة التي يمثلها إذ ما أن يعود إلى الحياة حتى ينتزع نفسه ويقف جانباً دون أي انزعاج).

أنا: انزلي هنا.

(تقفز عبر أضواء المقدمة وتجري إلى العقد المجاور لمقعدي وتجلس وقد لفت ساقيها من تحتها).

أنا: ماذا يقولون لك؟

الفتاة: إن في أدائي مبالغة، وإنني أمزق العواطف تمزيقاً وإن أحداً لن يصدقني، وأن ما أعمله تنويم مغنطيسي مرض وليس تمثيلاً، وإنني سأحطم نفسي وأحطم صحتي. وإنني بمثل هذا اللون من التمثيل لا أترك شيئاً لمخيلة المتفرجين، وأن مثل هذا الصدق الكامل يحرج المتفرجين كما لو أن شخصاً ظهر فجأة عارياً وسط جمهور متأنق. هل في هذا الكفاية أم تريد المزيد؟

أنا: ليس فيه الكفاية فحسب بل إنه حق يا عزيزتي.

الفتاة: حتى أنت يا بروتس؟ أنت إنسان صعب. لقد أديت كل شيء كما علمتني.

أنا: وأعترف أنك أحسنت الأداء.

الفتاة: إذن أنا لا أفهم، أنت تتناقض.

أنا: إطلاقاً. لقد أديت كل شيء علمتك بإخلاص. وأنا فخور

بك إلى هذا الحد، إلى هذا الحد. والآن يجب أن تقدمي على الخطوة التالية. ليس في الأمر مبالغة عند ما يقولون لك أنك تشهين شخصاً عارياً وسط جمهور متأنق. فأنت فعلاً تشبهينه وأنا لا أعبأ لذاك لأني أعرف كل السر لكن الجمهور لن يتقبله لأن من حقه أن يتسلم إنتاجاً مستكملاً.

الفتاة: هل يعني هذا مزيداً من الدراسة ومزيداً من التدريبات؟

أنا: نعم.

الفتاة: سأقلع عن التمثيل. لكن أكمل.

أنا: أنت لن تقلعي عن التمثيل. ولو أني لم أقل لك في هذه اللحظة ما سأقوله لك، فقد تمضي في عملك حتى تكتشفيه أنت لنفسك، وقد يستغرق منك ذلك سنوات قليلة وربما أكثر. لكنك كنت ستعملين حتى تتمكن من الخطوة التالية ولن تتوقفي حتى عند ذاك. فقد تنشأ صعوبة جديدة تضطرين إلى متابعتها ومحاولة حلها.

الفتاة: إلى ما لا نهاية؟

أنا: إلى ما لا نهاية وبإصرار. وهذا هو الفرق الوحيد بين الفنان وصانع الأحذية. فصانع الأحذية عند ما يفرغ من صنع

زوج من الأحذية ينتهي الأمر بالنسبة له وينسى كل شيء عنهما. وعند ما يفرغ الفنان من عمل ما، فالأمر لا ينتهي بالنسبة له لأن هذا العمل مجرد خطوة جديدة، وكل الخطوات متشابكة الواحدة في الأخرى.

الفتاة: وددت لو لم تكن منطقياً إلى هذا الحد المزعج، كعالم رياضي عجوز، واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة: أمر يثير الاشمئزاز، لا فن، مجرد حرفة كأي صانع دواليب مأفون.

أنا: تعنين صانع عواطف. شكراً على العبارة الرقيقة. هل تحبين أن أتحول الآن إلى صانع ملابس وأكسو لك عواطفك؟ لأن عواطفك يا طفلتي، كما اتفقنا أنا ورؤساؤك، عارياً تماماً، عارية بصورة تبعث على الأسى.

الفتاة: (تضحك من قلبها بطريقة مثيرة) لا يهمني.

أنا: لكني أنا يهمني هذا. لا أريد أن يقول أي إنسان أن أخلاقياتي غير أخلاقية. عاطفية ربما، ولكن ليست غير أخلاقية.

الفتاة: (وهي مازالت تضحك) ما كنت لأفكر في مثل هذا الشيء. أكسني أرجوك. فأنا عارية. أذني وأنفي وعيناي

وعواطفي وكل ما عندي عار.

أنا: سأعني بالعواطف وحدها إذا سمحت. وسأبدأ بتغطيتها بالمديح. لقد لاحظت بعناية كل ما عملته في بنائك لدورك- سيطرتك على جسدك، تركيزك، اختيارك وتحديدك الواضح للعواطف، وقدرتك على تسليط هذه العواطف. كل ذلك كان رائعاً. وأنا فخور بك. ولكن كان ينقصك شيء واحد.

الفتاة: ما هو؟

أنا: تصوير الشخصية.

الفتاة: أوه هنا بسيط. عندما أرتدي ثوب الدور في المسرحية واضع الماكياج.

أنا: أن يحدث شيء يا عزيزتي.

الفتاة: كيف هذا؟ عندما أضع الماكياج وأرتدي ثياب الشخصية، أحس بإحساس الشخص الذي أمثله وعند ذلك لا أصبح نفسي. أنا لا أبالي قط بتصوير الشخصية لأن ذلك يتم تلقائياً.

(يجب أن استخدم أسلوباً قوياً لأنزل بها من عليائها وضلالها، فأمد يدي إلى جيبي لأخرج كتاباً صغيراً قديم العهد وافتح الصفحة

الأولى منه).

أنا: اقرأي هذا.

الفتاة: حيلة أخرى من حيلك؟

أنا: (وأنا أشعل عوداً من الثقاب) اقرأي.

الفتاة: (تقرأ) "الممثل: رسالة في فن التمثيل. لندن طبعت لحساب د. جريفيث في دنسياد. مقبرة سانت بول عام ١٧٥٠".

أنا: (اقلب عدداً من الصفحات) تذكري هذا التاريخ ١٧٥٠– منذ حوالي مائتي عام. يجب أن يكون لهذا أثره عليك. الآن اقرأي هنا.

الفتاة: (تقرأ الحروف والهجاء القديمي العهد في صعوبة) "الممثل الذي يريد أن يعبر لنا عن انفعال فريد وعن النتائج المترتبة عليه، ينبغي أن يمثل شخصيته بصدق لكي ينجح في تقمص العواطف التي يحدثها هذا الانفعال في عموم الجنس البشري ويصوغها في ذلك القالب الفريد..".

أنا: (مقاطعاً) الآن اقرئي بصوت أكثر ارتفاعاً وتذكري ما تقرأين.

الفتاة: (تفعل ما طلبته منها) "... الذي تبدى فيه تلك العواطف عند ما تتأجج في صدر الشخص الذي يصوره لنا.

(فترة صمت. ترفع الفتاة اللطيفة عينيها الجميلتين في بطه وتخرج سيجارة وتشعلها من ولاعتي التي تطفئها في غضب جامح فأعرف. أنها ستصغى الآن).

الفتاة: حسن، ماذا يعني هذا المجهول البالغ من العمر ٢٠٠ عاماً؟

أنا: (مع إحساس بسيط بالانتصار) يعني أنه قبل أن ترتدي ثياب الدور وقبل أن تضعي الماكياج، يجب أن تسيطري على تصويرك للشخصية.

الفتاة: (تتأبط ذراعي وتقول في رقة) قل لي كيف؟ (لا يستطيع الإنسان أن يغضب منها)، وإذا رغبت في سيجارة، فسأعطيك واحدة.

أنا: (كما لو كنت أحكي حكاية عن العفاريت نسيها الناس منذ عهد بعيد) المسألة ببساطة يا طفلتي أن الممثل يخلق على المسرح الطول الكامل لحياة النفس الإنسانية، في كل مرة يخلق فيها دوراً.. وهذه النفس الإنسانية يجب أن تكون واضحة من كل

جوانبها الجثمانية والعقلية والعاطفية ويجب أن تكون إلى جانب هذا متفردة متميزة. يجب أن تكون الروح الداخلية نفس الروح التي فكر فيها المؤلف وشرحها لك المخرج.. الروح التي تخرجينها من أعماق كيانك إلى السطح. هذه هي الروح المطلوبة.

والشخصية التي تستحوذ على هذه الروح المخلوقة على المسرح شخصية متفردة وتختلف عن كل ما عداها. هي هاملت دون غيره. هي أوفيليا دون غيرها. وصحيح أن هذه كلها شخصيات إنسانية، ولكن هذا هو كل وجه الشبه بينها. فنحن كلنا كائنات إنسانية ولنا نفس العدد من الأذرع والسيقان، وأنوفنا مثبتة في نفس الأمكنة. إلا أنه كما لا توجد ورقتان من أوراق شجر البلوط متطابقتان في الشبه، فكذلك لا يوجد كائنان من البشر متطابقان في الشبه. وعندما يخلق الممثل روحاً إنسانية على هيئة شخصية ما، عليه أن يتبع نفس القاعدة الحكيمة التي تتبعها الطبيعة ويجعل تلك الروح متميزة بذاتيتها الخاصة.

الفتاة: (مدافعة عن نفسها) ألم أفعل ذلك؟

أنا: بصورة عامة. خلقت من جندك ومن ذهنك ومن عواطفك صورة من الممكن أن تكون صورة لأي فتاة صغيرة صورة صادقة حقاً، ومقنعة، وقوية ولكنها تجريدية، كان من الممكن أن

تكون ليزا أو ماري أو آن، لكنها لم تكن أوفيليا. كان الجسد جسد فتاة صغيرة ولكنه ليس جسد أوفيليا. كان الذهن ذهن فتاة صغيرة، لكنه ليس ذهن أوفيليا. كان.

الفتاة: خطأ كله.. ماذا أفعل الآن؟

أنا: لا تيأسي. لقد تغلبت على أشياء أكثر صعوبة وهذا أمر يسير إذا قورن بغيره.

الفتاة: (راضية) حسن. أي نوع من الأجساد كان جسد أوفيليا؟

أنا: وأنى لي أن أعرف؟ قولي لي أنت.. من كانت هي؟

الفتاة: ابنة أحد رجال البلاط.

أنا: ومعنى هذا؟

الفتاة: نشأة طيبة، سلوك متزن.. تغذية حسنة.

أنا: لا عليك من الصفة الأخيرة. لكن لا تنسى العوامل التاريخية.

فهو جسد له مظهر الإنسان المختار، فيه سطوة ووقار الشخص الذي ولد ليمثل خير من في جنسه. حللي الآن

بالتفصيل وضع الرأس واستعيني في ذلك بالمتاحف والكتب.

تمعن في لوحات "فان دايك" وتأملي أعمال "رينولدز". كانت ذراعاك ويداك طبيعية المظهر وصادقة. ولكن كان في استطاعتي أن أرى في الحال أن تلك اليد تلعب التنس وتقود السيارة وتستطيع عند الضرورة أن تشوي شريحة رائعة من لحم البقر. ادرسي الأيدي في أعمال "بوتيشلي" و"ليناردو" و"درافايل". ثم إنك. تمشين.. مشية تكاد تشبه مشية الرجال.

الفتاة: ولكن اللوحات الفنية لا تمشي.

أنا: اذهبي وشاهدي موكب الراهبات في الكنيسة ليلة عيد الفصح إذا كان من الضروري أن تشاهدي كل شيء.

الفتاة: ولكن كيف أستوعب كل ذلك وأضمنه دوري؟

أنا: الأمر بسيط للغاية. بدراسة ما ترين وبأن تجعلي ما ترين جزءاً منك. بالنفاذ إلى الأعماق. ادرسي مختلف الأيدي وتعرفي على نواحي الضعف فيها، ورقتها الشبيهة برقة الزهور، وضيقها ومرونتها.. وأنت تستطيعين السيطرة على عضلاتك. اثني راحة يدك بالطول. هل ترين كيف تصبح أضيق اتساعاً؟ زاولي هذا التمرين يومين، ولن تحتاجي إلى التفكير فيه بعد ذلك. ولكن راحة

يدك ستتخذ هذا الوضع في أي وقت تشائين ولأي مدة تشائين. وعندما تمسكين قلبك بمثل هذا النوع من الأيدي فستكون الحركة مختلفة في تعبيرها عن الحركة التي أتيت بها. ستكون يد "أوفيليا" تمسك بقلب "أوفيليا"، وليست يد الآنسة كذا ممسكة بقلب الآنسة كذا.

الفتاة: وهل أكتفي بدراسة وتحليل لوحة واحدة أم أستطيع أن أستخدم لوحات مختلفة؟

أنا: لوحات مختلفة. وليس هذا فسب، بل أدرسي الشخصيات الحية المعاصرة كذلك بصورة كاملة أو جزئية. وتستطيعين أن تستعيري رأساً من "بو تيشللي"، ووقفة من "فان دايك"، وتستعملي ذراعي أختك، ورسغي أنينا أنترز (لا بوصفها راقصة وإنما كإنسانة عادية) وتستطيع السحب إذ تسوقها الرياح أن توحي لك بمشيتك.

وهذه التفاصيل في مجموعها من شأنها أن تصنع مخلوقة مركبة، تماماً كما تصنع القصاصات الصغيرة صورة فوتوغرافية مركبة الشخص أو حادث من عشرات الصور المختلفة.

الفتاة: ومتى يطالب الشخص بأن يفعل هذا؟

أنا: كقاعدة، في اليومين أو الثلاثة أيام الأخيرة من التدريبات، في المرحلة التي بلغتها الآن، وليس قبل أن يتمكن الممثل من الدور جيداً ويعرف تركيبه جيداً. ولكن هناك حالات استثنائية فبعض الممثلين يفضلون أن يبدأوا برسم الشخصية. وهذا أكثر صعوبة، والنتيجة لا تأتي حاذقة ملفوفة، واختيار العناصر لا يكون حكيماً كما يحدث إذا ما بدأت بتتبع الخيط الداخلي للدور. ومثل من يفعل ذلك كمثل من يشتري ثوباً دون معرفة المقاييس.

الفتاة: وكيف تجعل هذه الأشياء مقبولة لطبيعتك الخاصة؟ كيف تمزجها كلها بعضها ببعض؟ وماذا تعمل لتجعلها تمثل شخص حقيقياً قابلاً للتصديق؟

أنا: أسمحي لي أنا أجاوبك بأسئلة مماثلة. كيف اكتسبت سلوكك الحميد؟ كيف تعلمت تناول الطعام بالشوكة والسكين، والجلوس مستقيمة الظهر، وألا تكثري من تحريك يديك؟ كيف لاءمت بين نفسك وبين الثياب القصيرة في الشتاء الماضي وبين الثياب الطويلة هذا الشتاء؟ كيف عرفت أن تمشي في ملعب الجولف بطريقة معينة وعلى أرض قاعة الرقص بطريقة مختلفة؟ كيف تعلمت استخدام صوتك في غرفتك الخاصة بطريقة خاصة وفي سيارة التاكسي بطريقة أخرى؟ كل هذه الأشياء ومئات من

التغييرات الصغيرة تجعل منك ما هو أنت، من ناحية شخصيتك الجثمانية، وفي كل هذه الأشياء تستمدين الأمثلة الحية من الحياة المحيطة بك. وما أقترحه هو نفس الشيء، ولكن على مستوى الاحتراف. وهذا يعني الدراسة المنظمة، والفرز عن طريق الممارسة الدائبة لكل العوامل التي تجعل منك في دورك شخصية حسية بارزة متميزة.

الفتاة: ألهذا السبب قلت لي في بداية أحاديثنا إنه من الضروري أن أسطر سيطرة تامة على كل عضلة في جسدي حتى أستطيع أن أتعلم بسرعة وأن أتذكر كل هذه الأشياء؟

أنا: بالضبط. تعلمي سريعاً وتذكري دائماً. فالمرء أمامه كل عمره ليكتسب الأخلاق الحميدة، أما خلق الدور حسياً فيجب أن يتم في أيام قليلة.

الفتاة: وماذا عن الذهن؟

أنا: رسم شخصية الدور على خشبة المسرح من الناحية الذهنية مسألة إيقاع إلى حد كبير. أعني إيقاع الفكر. وهو أمر لا يعني شخصيتك أنت بقدر ما يعني مؤلف تلك الشخصية، أي مؤلف المسرحية.

الفتاة: هل تريد أن تقول إن "أوفيليا" يجب ألا تفكر؟

أنا: لن أكون وقحاً إلى هذا الحد، لكني أفضل أن أقول أن شكسبير قام لها بكل ما تتطلبه من تفكير. إن ذهن شيكسبير هو ما يجب أن ترسمي شخصيته أثناء تمثيلك "أوفيليا" أو أية شخصية من شخصيات مسرحياته. ونفس الشيء ينطبق على أي مؤلف له تفكيره الخاص.

الفتاة: لم أفكر في ذلك قط. كنت أحاول على الدوام أن أفكر بالطريقة التي أتخيل أن الشخصية تفكر بها.

أنا: وهذا خطأ يقع فيه كل الممثلين تقريباً. اللهم إلا العباقرة– الذين يعرفون الأمور بصورة أفضل– إن أقوى سلاح للمؤلف هو ذهنه. أي نوع هذا الذهن، سرعته، يقظته، عمقه، تألقه.. ولكل هذا أهميته بغض النظر عما إذا كان يكتب كلمات كالبيان[٥] أو كلمات "جان دارك"[٦] آو كلمات "أوزوالد"[٧]. فالشخصية الحمقاء التي يكتبها كاتب مجيد لا تزيد في حماقتها عن الذهن الذي خلقها. والغبي ليس أكثر حكمة من الرجل الذي تصوره.

(٥) شخصية في مسرحية العاصفة لشكسبير.

(٦) شخصية في مسرحية بنفس الاسم لشيلر.

(٧) شخصية في مسرحية الأشباح لإبن.

هل تذكرين "روميو وجوليت"[٨]؟ تقول "ليدي كاپوليت" عن "جوليت "، أنها لم تبلغ الرابعة عشرة، وبعد ذلك بصفحات قليلة تقول جوليت.

"إن كرمي لا حدود له كالبحر، وحبي في عمقه، وكلما ازداد ما أعطيه لك، زاد نصيبي لأن كليهما لا نهاية له".

قد يقول هذا "كونفشيوس"، أو "بوذا"، أو "سان فرانسيس". فلو أنك حاولت أن تمثلي دور جولييت بطريقة رسم شخصية ذهنها على أنه ذهن فتاة في الرابعة عشرة فستضيعين. ولو أنك حاولت أن تمثليها أكبر في السن فستحطمين تصور شكسبير المسرحي، وهو تصور عبقري. ولو أنك حاولت تفسيرها على أساس النضج المبكر للمرأة الإيطالية، أو على أساس من حكمة عصر النهضة الإيطالي، وما إلى ذلك، فستجدين نفسك في تيه بين علم الآثار القديمة والتاريخ، وتبدد من إلهامك. كل ما عليك هو أن تستوعبي تصوير الشخصية كما رسمها ذهن شيكسبير وتقتفي هذا الاستيعاب.

الفتاة: وما هو نوع ذهنه؟

---

(٨) مسرحية بشكسبير.

أنا: إنه ذهن يفكر بسرعة كسرعة البرق، مركز إلى حد كبير، ذو سطوة حتى في لحظات الشك. تلقائي من حيث أن الفكرة الأولى هي دائماً الفكرة الأخيرة. مباشر وصريح. لا تسيئ فهمي فأنا لا أحاول أن أصف أو أفسر ذهن شيكسبير فلا يوجد من الكلمات ما يستطيع وصفه، إنما كل ما أحاوله هو أن أقول لك إنه بغض النظر عن الشخصية الشيكسبيريه التي تقومين بأدائها، فإن ذهنها (ذهن الشخصية وليس ذهنك أنت) يجب أن تكون له هذه الخصائص. وأنت لست مطالبة بأن تفكري كشيكسبير ولكن صفة التفكير الظاهرية يجب أن تنتمي إليه تماماً كما لو كنت تتقمصين شخصية بهلوان. فلست في حاجة إلى أن تعرفي كيف تقفين على رأسك لكن كل حركات جسدك يجب أن توحي بأنك قادرة على أن تقومي بقفزات بهلوانية في أي وقت تشائين.

الفتاة: وهل تقول نفس الشيء إذا اضطرت إلى التمثيل في مسرحية ليرناردشو؟

أنا: تماماً بل إن الأمر لمزيد في حالة شو. فالفلاحون والكتبة والصبايا يفكرون في مسرحياته كما لو كانوا أساتذة، والقديسون والملوك والأساقفة يفكرون كالمجانين والوحوش. وتصويرك لشخصية من شخصيات شو يصبح ناقصاً، ما لم يتجلى

ذهن هذه الشخصية مثلاً في أساليبها الخاصة في حالة هجوم ودفاع مستمرين وواصلت إثارة الجدل سواء عن خطأ أو صواب.

الفتاة: تعني عقلية إيرلندية؟

أنا: تماماً، لقد فسرت ما أعني بصورة أفضل.

الفتاة: وكيف تطبق ذلك بطريقة عملية على أي دور؟

أنا: المسألة كما سبق أن قلت لك، تعتمد في الأكثر على الإيقاع، أو النشاط المنظم لإلقائك الكلمات المؤلف. فبعد أن تدرسي المؤلف وتجرى التدريبات عليه لمدة طويلة يصبح من واجبك أن تعرفي حركة أفكاره التي يجب أن ترى العدوي من إيقاعها إلى إيقاع تفكيرك. حاولي أن تفهمي المؤلف. وسمعني مرانك وطبيعتك بالباقي.

الفتاة: هل تستطيع أن تطبق قاعدة تصوير الشخصية على عواطف أي شخصية؟

أنا: كلا... فعواطف الشخصية في المجال الوحيد الذي يجب على المؤلف أن يبذل عنايته فيه إلى مطالب الممثل وأن يلائم بين كتاباته وبين تحليل الممثل. أو يصبح للمثل العذر إن عدل في كتابة المؤلف ليحقق أحسن النتائج في تحديده العاطفي الخاص للدور.

الفتاة: لا تقل ذلك بصوت مرتفع وإلا قتلك كل المؤلفين.

أنا: العقلاء منهم لن يقتلوني. فالعاطفة هي أنفاس الله في أي دور.

وبواسطتها تصبح شخصيات المؤلف حية نابضة. والمؤلف العاقل هو الذي يبذل كل ما في وسعه ليجعل هذا الجزء من عملية الخلق المسرحي متوافقاً إلى أقصى حد مستطاع دون أن يفسد فكرة المسرحية أو هدفها، وقد قال لي: "جيلبرت إمري" "إنه حذف صفحتين ونصف صفحة من مسرحيته "الوصمة " في مشهد كبير بين "آن هاردنج" و"توم باورز". وقد فعل ذلك لأن "آن هاردنج" استطاعت أن تبكي وأن تبكي الجمهور معها بصورة أوقع بمجرد الإصغاء في صمت بدلاً من الإجابة على كل قول من أقوال باورز بقول آخر له نفس الأهمية، وبذلك اختار "جيلبرت إمري" اختياراً حكيماً بين عاطفة ممثلة وبين كتابته. كما أذن لي "كليمنس دين، بأن أحذف كل كلمة زائدة عن الحاجة في مسرحية "الجرانيت" عنده تقدمها على المسرح، لا، لن يقتلني المؤلفون فهم يعرفون أنك أنت وأنا ومن يماثلنا إنما نعمل في المسرح من أجلهم.

الفتاة: لكن العواطف يجب أن ترسم بنفس الوضوح الذي ترسم به شخصية الحس والذهن. فما هي الطريقة السليمة لأداء ذلك؟

أنا: عندما تسيطرين على العواطف الإنسانية العامة في الدور كما فعلت في دور "أوفيليا"، وعند ما تعرفين متى ولماذا يحين وقت الغضب، أو الضراعة أو الأسف، أو الفرح أو اليأس، أو أية عاطفة يتطلبها الموقف... عندما يصبح كل هذا واضحاً بالنسبة لك كل الوضوح عندئذ أسرعي في البحث عن صفة أساسية واحدة، هي الحرية في التعبير عن عواطفك، أعني حرية ويسراً مطلقين لا حدود لهما. وستكون هذه الحرية هي تصوير لشخصية العواطف الموجودة. فعندما يستكمل البناء الداخلي لدورك وعندما تسيطرين على مظهره الخارجي، وعندما يصبح إظهارك لأفكار الشخصية التي تمثليها متفقاً بصورة كاملة مع طريقة المؤلف في التفكير، راقبي نفسك أثناء التدريبات لتتبيني متى وأين تثور عواطفك وتتأجج بصعوبة، ابحثي عن الأسباب، فقد بيكون منها الكثير. فقد تكون الأسس عندك ضعيفة أو لعلك لم تفهمي الفعل. قد تكونين غير مرتاحة جثمانية أو لعل الكلمات تضايقك.. في صفاتها أو عددها– أو لعل الحركة تشتت ذهنك، أو لعل وسائل التعبير تعوزك. ابحثي عن السبب وتخلصي منه. واسمحي لي أن أضرب لك مثلاً. أي مشهد في دور " أوفيليا" يضايقك أكثر من غيره؟

الفتاة: الفصل الثالث، مشهد التمثيل.

أنا: عظيم. ما هو الفعل؟

الفتاة: أن أتلقى الإهانة.

أنا: خطأ. بل الاحتفاظ بكرامتك، "فأوفيليا" ابنة لرجل من رجال البلاط وأمير البيت الحاكم يوجه إليها ملاحظات غير لائقة على الملأ وهو سيد حياتها لأنها تحبه. ولذا يستطيع أن يفعل ما يشاء. ولكن حتى إذا كانت مشيئته أن يقتلها فإنها يجب أن تلقى الموت بالكرامة التي تتلاءم مع مكانتها. فالفعل الرئيسي بالنسبة لك هو ألا تنهاري أو تظهري الضعف أو تكشف عن عواطفك الدفينة على الملأ. ولا تنسى أن البلاط بأسره يرقب "أوفيليا"، ضعي كل هذا في اعتبارك، على أنه الفعل الذي تؤدينه. هل تستطيعين أن تجديه في نفسك بسهولة ؟

الفتاة: نعم.

أنا: وهل الباقي على ما يرام؟ هل أنت مستريحة في مقعدك؟ هل ترد الكلمات إلى ذهنك في يسر؟ هل أنت من الحيوية بالقدر الكافي لأن تفكري بجرأة شيكسبير؟

الفتاة: نعم. نعم. عندي كل هذا. دعني أمثل الدور لك.

(ويعلو فجأة من ورائنا صوت عجوز مهتز الكنه غنى مدرب يرتعد من توقع حدوث شيء عظيم حاسم نصف غائب عن جرسه).

"سيدتي، هل أرقد في حجرك؟".

(فأستدير وأرى حارس الباب العجوز يقف وراءنا).

الفتاة: (كالبحر المتجمد، هادئ ومخيف في قساوته) لا يا مولاي.

حارس الباب: (مازال على توتره من التوقع لكني أستطيع أن أحس أثر آمن الأسف والشفقة نحو المحبوبة) " أعني، أضع رأسي على حجرك".

الفتاة: (ولسان حالها يقول– أنت سيدي: وأنت لم تخرج عن حدود حقوقك) "نعم، يا مولاي".

حارس الباب: (أصبح الألم وراء ذلك الصوت الآن. إذ يجب عليه أن يمضي في جنونه الذي يدعيه ويجب أن يؤذي شخصاً لا يريد أن يؤذيه كي يقنع الآخرين).

"هل تظنين أنني عنيت أمراً سوقياً؟".

الفتاة:(في قمة الكرامة. ولسان حالها يقول إذا كان لابد من الموت فلن أفكر في شيء يا مولاي).

"لا أظن شيئاً يا مولاي".

(وبعد عبارات قليلة أخرى ينتهي المشهد. كان سريعاً، رائعاً متوتراً. كما يجب أن يكون. وتقفز الفتاة من مقعدها وتدور راقصة حول الممشى).

الفتاة: لقد فهمت، لقد فهمت الآن. الأمر بسيط للغاية أحسست بيسر أكثر من أي مرة مضت. الأمر غاية في البساطة..

حارس الباب: (وعيناه الكليلتان الحزينتان تختلسان النظر إليها) الأمر هين يا آنستي.. عند ما تعرفينه. الفتاة: أوه يا أبتاه لقد كنت رائعاً. كيف حدث أن عرفت كل نهايات الجمل؟

حارس الباب: لقد مثلت مع كل كبار الممثلين خلال الأعوام الأربعين الماضية لقد مثل تقريباً كل دور في كل المسرحيات الكبيرة. ودرستها كلها وعملت بجد لكني لم أجد الوقت لأصل بنفسي إلى الكمال، أو لأفكر في كل الأشياء التي حدثك عنها هذا السيد. أما اليوم فعند ما أجد وقتاً للتفكير وأعود بذاكرتي إلى السنوات التي انقضت، أعرف كل أخطائي وأسبابها وطرق.

إصلاحها، لكني لا أجد الأدوار التي أطبق عليها ما عرفت. فأحاول أن أبقي بابي مغلقاً ما استطعت. وعندما أرى وأسمع صغار الممثلين، يجاهدون، أفكر لنفسي دائماً فأقول.. آه لو عرف الشباب وآه لو قدر المشيب لأصبح هذا العالم رائعة لقد استمتعت بحديثك يا سيدي فقد كان كل ما فيه صدقاً؛ به صدقاً إلى حد كبير.

أنا: هذا يشرفني يا سيدي.

حارس الباب: الآن. أستميحك عذراً يا سيدي. هل تتكرم بالرحيل فقد حان وقت التدريبات؟

(وينهى حديثه بابتسامة ماكرة حالمة تغطى وجهه العجوز بالتجاعيد).

"لقد جاء الممثلون هناك يا مولاي"[٩].

"خير الممثلين في العالم...).

---

(٩) من مسرحية هاملت.

الدرس الخامس

الملاحظة

نحـن نتنـاول الشـاي، عمـة الفتـاة السـيدة الـتي قابلـت "بيلاسكو شخصياً" وأنا. وتتوقع وصول الفتاة في أية لحظة والشاي رائع.

العمة: لطيف منك أن تعنى مثل هذه العناية بابنة أخي. فالطفلة شديدة الشغف بالمسرح وخاصة الآن بعد نجاحها فيه. هل تتصور أنها تتلقى مرتباً منتظماً. لم أظن قط أن هذا ممكن في المسرح.

أنا: هو قانون العرض والطلب ليس إلا.

العمة: يجب أن أصرح لك بأني لا أدري ما تريده منك الآن فقد أصبحت محترفة، وقد كتب عنها النقاد ملاحظات طيبة. وعندها دور كبير. فما الذي تستطيع أن تطلبه غير هذا؟ ولكن ليس معنى هذا أني لا أستمتع بمقابلتك من وقت لآخر. أنا على ثقة من أن ابنة أخي تحس نفس الشيء. فنحن

الإثنين نعبد المسرح والعاملين فيه. لقد قال لي المرحوم السيد "بيلاسكو" – وكم كان رجلاً ساحراً– في يوم من الأيام عند ما كنت أفكر في القيام بدور في إحدى مسرحياته "سيدتي مكانك ليالي الافتتاح. فوجودك في مقعد أمامي أمر حيوي بالنسبة النجاح المسرحية مثل أحسن أداء يصدر عن ممثلي فرقتي" كانت ملاحظة لطيفة منه للغاية. كان الرجل عبقرياً. هل تصدق أنني لا أترك ليلة افتتاح المسرحية ناجحة تفوتني قط.

أنا: هذا منتهى الكرم منك يا سيدتي.

العمة: عفواً.. أنا أعمل كل شيء في سبيل تنمية (تكاد تغني الكلمات، والشاي ساخن إلى درجة لا تحتمل) فن مسرحي جميل... شكسبير.. نوبل كوارد.. وقد أثبت ألكسندر وولكوت أنه مثل رائع للغاية.

أنا: لقد أنفق جهداً كبيراً في دراسة المسرح يا سيدتي.

العمة: بلا شك وبالطريقة الصحيحة. ظل يراقب الممثلين سنوات طويلة ويستذكر حيلهم. ثم حصل على دور وبدأ تمثيله

ولو أنه قام الآن بالتمثيل كل يوم بلا انقطاع قدر ما يستطيع لظل ممثلاً مرموقاً.

(فازدرد الشاي الذي ازدادت حرارته لسبب ما.. وأتأهب لأن أطلب قدحاً آخر عندما تدخل الفتاة. وتتوقف في منتصف الغرفة لتتأملنا ويبدو الشك في التعبير المرتسم على وجهها).

الفتاة: هل لي أن اسأل عم كنتما تتحدثان أنتما الإثنين؟

العمة: عن المسرح يا عزيزتي (وتغني من جديد وهي تدير حدقتيها) عن المسرح الجميل.

الفتاة: (مرح يشوبه العبوس بعض الشيء) إذن أرجو أن تكونا قد اتفقتما.

أنا: كنا نتأهب لأن نختلف عند ما دخلت. فقد قررت عمتك منذ لحظات بأن كل المطلوب ليصبح المرء ممثلاً هو أن يمثل بلا انقطاع. هل أنا على صواب؟

العمة: أنا أعرف أني على صواب فأنا لا أومن بكل النظريات والمحاضرات والتحاليل النفسية وتمرينات تشويش الذهن التي حدثتني ابنة أخي عنها. أرجوك أن تغفر لي فأنا

إنسانية صريحة وأنا أعبد المسرح. لكن نظريتي هي أن من يريد أن يصبح ممثلاً فعليه أن يمثل. ولهذا فعليه أن يمثل ما استطاع طالما أنه يربح من ذلك.. أما عند ما ينقطع الربح فعليه أن يكف عن التمثيل. حتى لوكان المرء موهوباً مثل هذه الفتاة.

الفتاة: عمتي.

العمة: لا عليك يا عزيزتي، فالموهبة في حاجة إلى الدعاية مثل أي شيء آخر.

إذا كان المرء موهوباً فالراتب سيدوم وقتاً طويلاً.

أنا: يسعدني يا سيدتي أنك تقدرين الموهبة كل هذا التقدير. ولكن إذا جاز لي أن أسأل، ألا تظنين أن الموهبة تحتاج إلى التنمية وأن المرء لا يستطيع أن يكتشف وجود الموهبة. إلا عن طريق التنمية وحدها؟

الفتاة: (تلتقط فكرتي في حرارة) عمتي يا عزيزتي، إن الأمر مثل التفاحة البرية والتفاحة المزروعة. كلتاهما تفاحتان لكن واحدة منهما خضراء وصلبة ومرة والثانية حمراء ناعمة حلوة ونضرة.

العمة: ليس من العدل استخدام المقارنات الشعرية في المناقشة يا عزيزتي.

فالتفاحة شيء.

أنا: (مكملاً بسرعة) والموهبة شيء آخر. إنك على صواب تماماً. فلنكف عن المقارنة ولنستمتع بالشاي اللذيذ. هل أطلب قدحاً آخر. شكراً لك (وأتلقى قدحاً كاملاً من الشاي اللذيذ مخلوطاً باللبن والسكر ثم أتابع الحديث) هل لي أن أسألك يا سيدتي عما إذا كنت قد سمعت قط عن لعبة جديدة لطيفة يكثرون من لعبها في مدارس رياض الأطفال الألمانية اسمها لعبة التمثيل؟

العمة: لا. ما هي؟

أنا. لعبة بسيطة للغاية. يكلف المدرس التلاميذ بأن يكرروا مقتطفات من نواحي نشاطهم، الأشياء التي عملوها اليوم والأمس ومنذ أيام قليلة. وهذا بقصد تنمية ذاكرة التلميذ وتحليل تصرفاته وتقوية حاسة الملاحظة عنده.

وفي بعض الأحيان يسمحون للطفل بأن يختار لنفسه، وعند

ذلك تستخلص المدرسة اتجاه اهتمام الطفل. فإما أن تنميه أو تحذر الأبوين وبقية المدرسات منه. فالطفل الذي يختار مثلاً أن يتذكر كيف حطم عش أحد الطيور لا يعاقب، إنما يبذل الجهد لحمله على نقل اهتمامه إلى مجال مغاير.

العمة: (في منتهى البرود) لعبة مسلية للغاية

أنا: وخاصة عندما تجرب على الكبار. أنها مسلية، لأنها توضح مدى قلة استخدامنا نحن الكبار لهبة طبيعية رائعة وهي القدرة على الملاحظة. هل تصدقين أن عدداً قليلاً جداً من الناس يستطيع أن يتذكر تصرفاته خلال الأربع والعشرين ساعة الماضية؟

العمة: أمر لا يصدق.. أستطيع أنا أن أقول لك بالضبط ما فعلته خلال الأربع والعشرين عاماً الماضية. أنا: نعم تستطيعين أن تقولي لي. أنا على ثقة من ذلك. لكن اللعبة ليست أن تقولي، إما أن تؤدي في صمت وأن تعيدي تمثيل ما مر بك. فالصمت يساعد على التركيز ويخرج العواطف الخبيثة.

العمة: أستطيع أن أقوم بذلك في صمت لو أني أردت

ذلك. ولو أني لست واثقة كل الثقة من أني سأرغب في ذلك. فأنا إنسانة صريحة لا أعرف العوج.

أنا: لم لا تجربين ؟ إنها مجرد لعبة أطفال. هل توافقين؟

العمة: أوه.. لأجرب أي شيء

أنا: عظيم.. سنحاول كلنا. ولنبدأ بشيء سهل مثلاً.. مثلاً هل لي أن أطلب منك أن تعيدي تمثيل عملية تقدم ذلك القدح من الشاي الرائع الذي تلقيته من يديك منذ دقيقة مضت؟

العمة: يا له من أمر مضحك (تضحك بحرارة) فكرة طريفة للغاية. أتريد مني حقيقة أن أعود ثانية إلى روضة الأطفال؟

أنا: على الإطلاق يا سيدتي، إنها مجرد لعبة، وسيكون الاختبار التالي لي أو لابنة أخيك الموهوبة.

الفتاة: أرجوك يا عمتي. إنني أتشوق إلى معرفة النتيجة.

العمة: حسن. إنها أمسية كئيبة على أية حال. الآن لاحظا ما أفعل..

(تبدأ كما لو كانت كبيرة راهبات أو ساحرة في ماكبث حتى

أنها تطوى أكمامها) هذا هو القدح (أقاطعها قائلاً).

أنا: في صمت أرجوك. لا كلمات. مجرد أفعال.

العمة: أوه. نعم. لقد نسيت. الأسرار المحيطة بالصمت (إنها سيدة عجوز ساخرة لكنها قد عقدت العزم وستشهر بنا– فتبدأ. تكسو التجاعيد جبهتها. فالأفكار تعمل في رأسها، تتناول قدحاً بيدها اليمنى وتمد يدها اليسرى الى براد الشاي ثم تدرك خطأها فتصيح في صراحة قائلة "أوه يا إلهي"، وتعيد القدح إلى المنضدة وتأخذ براد الشاي في يدها اليمنى وتحمله في الهواء، وأهمس أنا بين رشفتين من الشاي).

أنا: أرجوك لا تلمسي أي شيء. اكتفي بالأفعال فقط.

العمة: هذا ما أعمله بالضبط.

أنا: إذن أرجو أن تضعي براد الشاي على المنضدة.

العمة: هذا ما أعمله بالضبط.

(تضع البراد على المنضدة ونضع يديها على المنضدة. ثم تنفضهما إلى الأمام على التو وتؤدى في سرعة جنونية حركات تناول القدح وصب قطرة من الشاي فيه. ثم تضيف، دون أن

تضع البراد على المنضدة، لبنا وهمياً وليموناً من وعاءين مختلفين تم تغطيني القدح من يده وقد نسيت الصحن والسكر، وتنفجر الفتاة ضاحكة وتلف ذراعها حول عنق عمتها وتقبلها عدة مرات. وأفرغ أنا من قدح الشاي).

العمة: إنها مجرد حماقة. هذا كل شيء.

أنا: لا يا سيدتي.. إنها فقدان القدرة على الملاحظة. هل تسمحين لابنة أخيك بأن تعيد تمثيل أفعالك في نفس هذا الحادث؟ وهي. كما ترين، لم تكن لتتوقع أن اختار لها هذا الحادث بالذات. وعلى هذا فهي مضطرة أن تبذل قصارى جهدها دون استعداد.

ابدئي أرجوك.

الفتاة: هل لي أن أعيد تمثيل الحديث بالكلام؟ فإن أعصابي نشوانه. للعلاقة الطيبة التي أخذت تتوطد بينك وبين عمتي، لدرجة أنه من المحتمل ألا أستطيع التزام الصمت.

أنا: نعم. تستطيعين أن ترويه كلاماً لأنه فعل شخص آخر. لو أنه كان فعلاً قمت به أنت لأصررت على أن تعيدي تمثيله

في صمت. فالقدرة على الملاحظة يجب أن تتم في كل جزء من أجزاء جسدك. وليس في البصر والذاكرة وحدهما.

الفتاة: عندما طلب منك "ب " يا عمتي قدحاً من الشاي ابتسمت له. ثم نظرت إلى براد الشاي كما لو كنت تحاولين أن تتأكد من وجود مزيد من الشاي فيه ثم نظرت إلي وابتسمت مرة ثانية كما لو كنت تقولين "أليس رجلاً لطيفاً؟".

العمة: (تهدر بصوت عال) لم أفعل ذلك.

أنا: بل فعلته يا سيدتي، فأنا أذكر ذلك جيداً، لأنه كان التشجيع الوحيد الذي تلقيته منك.

الفتاة: ثم نظرت مرة ثانية إلى "ب " كما لو كنت تنتظرين أن يعطيك قدحه. لكنه لم يفعل.

أنا: أنا آسف.

الفتاة: ثم طويت كمك الأيمن الواسع بيدك اليسرى ومددت يدك إلى الصينية لتأخذي منها قدحاً نظيفاً، وأخذته وأمسكت به وهو فوق صحنه ووضعته أمامك. ثم أخذت براد الشاي وأنت مازلت ممسكة بكمك. وكان البراد ثقيلاً جداً

فوضعته على المنضدة وعدلت من مسكتك لذراع البراد ورفعته فوق القدح وتركت كمك يتهدل وأخذت المصفاة ووضعتها فوق القدح. ثم بدأت تصبين الشاي وأنت ممسكاً بغطاء البراد بأصابع يدك اليسرى. وكان الغطاء ساخناً فغيرت وضع أصابعك الواحد بعد الآخر. وعندما امتلأ القدح بالشاي حتى ثلاثة أرباعه، وضعت براد الشاي قريباً منك وابتسمت مرة ثانية. ولم تبتسمي في هذه المرة لأحد بالذات. ثم صببيت اللبن بيدك اليمنى وأسقطت في القدح قالبين من السكر بعد أن أمسكت ملقط السكر في يدك اليسرى. وناولت قدح الشاي إلى "ب " ووضعت ملقط السكر فوق صحن إلى جانب الليمون في نفس المكان الذي ترينه فيه الآن.

العمة: (وقد أحست أنها أهينت إهانة بالغة) إن المرء ليان أنك في المسرح ولابد أنك قد درستني.

أنا: لا، أرجو ألا تغضبي. وأؤكد لك أنه لم يكن هناك تفكير سابق في هذا (وأستدير إلى الفتاة) فأنك أن تذكري أن عمتك لم تجد اللبن على الفور وأخذت تبحث عنه لمدة جزء من الثانية في كل أنحاء المنضدة.

الفتاة: نعم. وكنت أنت تلعب بمنشفتك طول الوقت.

العمة: (تضحك في حرارة، فهي سيدة حلوة الروح رغم كل شيء) آها..

إذن فأنت لم تفلت من الفحص أنت الآخر.

أنا: لم أحاول ذلك يا سيدتي. فقد كنت أراقب ابنة أخيك بعناية وهي تجرب قدرتها على الملاحظة. العمة: وعلمتها لعبة الأطفال هذه لكي تراقب هذرها؟

أنا: أنا لم أعلمها شيئاً يا سيدتي.. فنحن الاثنان نعمل في المسرح، والمسرح مكان لا محل فيه على الإطلاق للتعليم أو الوعظ. إنما التدريب وحده هو المهم. التدريب ولا شيء غير التدريب.

العمة: هذا ما قلته بالضبط. مثل، مثل وأنت تصبح ممثلاً.

أنا: لا.. التمثيل هو النتيجة النهائية لعملية طويلة يا سيدتي. على الممثل أن يتدرب على كل ما من شأنه أن يؤدي إلى هذه النتيجة، أما التمثيل نفسه فهو مرحلة متأخرة جداً.

العمة: (في سلاطة) وما هي العلاقة بين القدرة على

الملاحظة وبين التمثيل إذا جاز لي أن أسأل؟

أنا: علاقة كبيرة.. فهي تساعد تلميذ المسرح على أن يلاحظ كل شيء غير عادي وخارج على المألوف في الحياة اليومية. وهي تبني ذاكرته، ذاكرته الخازنة، بكل المظاهر الظاهرة للروح الإنسانية. وتجعله حساساً للصدق والقدرة على الإقناع. وتنمي ذاكرته الحسية والعضلية وتسهل له تلاءمه مع أي عمل قد يطلب منه أن يقوم به في أي دور. وتفتح عينيه لتقدير مختلف الشخصيات والقيم بين الناس والأعمال الفنية. وهي في النهاية يا سيدتي تزيد من ثراء حياته الداخلية بالاستهلاك الكامل المتسع لكل شيء في الحياة الخارجية.

ولها نفس التأثير الذي حدثه أصبع من الموز وحفنة من الموز كغذاء يومي على أحد أتباع اليوجا من الهندوس.

وهذا الغذاء إذ يستهلك بالطريقة السليمة ويحصل الجسم على أقصى قدر من الحيوية من ذلك القدر الهزيل من الفيتامينات، فإنه يعطى الهندوس نشاطاً لا حصر له، وقوة روحية، وحيوية. ونحن نستهلك شريحة من لحم البقر في الغداء وتدخل في وقت العشاء أننا جوعي. ونحن نحيا حياتنا بنفس

الأسلوب. نظن أننا نرى كل شيء بينما لا نستوعب أي شيء. أما في المسرح حيث علينا أن نعيد خلق الحياة فلا مجال لمثل هذا التكاسل، إذ أننا مضطرون إلى أن نلاحظ المادة الخام التي تعمل بها.

العمة: إذن فأنت تطلب من ابنة أخي أن تلاحظ كيف تصب عمها قدحاً من الشاي ثم تسخران منها معاً (وأرى وميضاً في عينيها، إنها حلوة الروح).

الفتاة على الإطلاق يا عمتي العزيزة. كان يمزح ليس إلا.

العمة: أنا أعرف النكتة عندما أراها. أما هو فجاد كل الجد، وكذلك أنا.

أنا: لا لست جادة، وإلا لما قرأت في عينيك الدعوة إلى مواصلة الحديث فأنت تتسلين وأنا أقدر هذا.. إني لا أستطيع إلقاء الدروس ولكني سأحاول أن أسليك، وستقوم قدرتك على الملاحظة بالباقي.

العمة: (في لطف) إذا أردت قدحاً آخر من الشاي فصبه لنفسك.

أنا: شكراً لك. (وأصب الشاي والعمة تراقبني كالصقر، وبعد أن أفرغ) سيدتي، أنا أدرك أنك لأول مرة قد أوليتني انتباهك الكامل. وسأستغل هذا. فأنت، تقدسين المسرح ونحن، ابنة أخيك وأنا، نعمل للمسرح وفي المسرح. وأنت عندما تذهبين إلى ليلة افتتاح تخرجين إلى السوق وتتقين أحسن الثياب ملاءمة لك. ونحن نخرج إلى سوق الحياة كل يوم وننتقي أكثر الأشياء ملاءمة لكل ليلة نمضيها في المسرح. فالليالي كلها بالنسبة لنا ليالي افتتاح. وكلها تتطلب منا أن نكون في أحسن حالاتنا. والممثل الذي تتعطل قدرته على الملاحظة وتتكاسل يبدو كمن يرتدي ثوباً مهلهلاً في مناسبة عيد. وكقاعدة، أنا أؤمن أن الإلهام ما هو إلا نتيجة للعمل الشاق.. لكن الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يستحث الإلهام في الممثل هو الملاحظة الدائمة الدقيقة كل يوم من أيام حياته.

العمة: هل تعني أن تقول إن كبار الممثلين يمشون في الحياة وهم يتجسسون على معارفهم وأقاربهم وعابري الطريق؟

أنا: أصبت يا سيدتي. وهم بالإضافة إلى هذا يتجسسون على أنفسهم كذلك.

الفتاة: وإلا فكيف نستطيع أن نعرف ما نستطيع أن نعمله وما لا نستطيع؟

العمة: نحن نتكلم عن كبار الممثلين يا طفلتي..

الفتاة: أوه. كم أنا مسكينه، كم أنا مسكينه. يا لها من لطمة (تمط شفتها– في مرح) هل تخليت عن الدعاية لي يا عمتي؟

العمة: أنت مخلوقة مدللة.

أنا: إنها مخلوقة رائعة. اسمحي لي بأن أروج لها قليلاً. في غير مبالغة. سأحكي لك فقط كيف تطورنا نحن الاثنين وأبدينا ملاحظات هامة على حرفتنا. فكانت ابنة أخيك تقوم بدور فتاة عمياء في مسرحيه "الخنفس" وأجرت عليه تجارب جيدة، ولكن لم يصدق أحد قط أنها عمياء جاءت لي وخرجنا معاً لنعبر على رجل أعمى، ووجدناه. كان يجلس على منعطف الطريق. ولم يتحرك طيلة أربع ساعات. فانتظرناه حتى يرحل لأننا كنا نريد أن نراه وهو يمشي ويتحسس طريقه. ولم يكن من الخير أن نطلب منه أن يتحرك حتى لا يشعر بأن هناك من

يرقبه، فخاطرنا في سبيل الفن بالتعرض الجوع والالتهاب الرئوي (فقد كان الجو بارداً) ولضياع الوقت.

وفي النهاية ينهض الشحاذ وعاد إلى بيته فتبعناه حتى هناك. واستغرق ذلك ساعة أخرى. وأعطيناه دولاراً لخدمته التي لا يد له فيها، وتركناه وقد ازددنا ثراء في التجربة إلى حد كبير. لكن الثمن حتى إذا لم نحسب الدولار، كان باهظاً جداً. فالمرء في المسرح لا يستطيع أن ينفق أربع ساعات في انتظار الشحاذين. إنما يجب على المرء. أن يلتقط التجارب ويخزنها لكل حالات الطوارئ في كل الأوقات. كما يجب على المرء أن يبدأ من البداية حتى..

الفتاة: فعقدت العزم يا عمتي على خطة وافق "ب " عليها.

أنا: بالضبط. هيا أخبريها فهي من نصيبك.

الفتاة: قررت أن ألاحظ كل شيء وكل شخص حولي لمدة ثلاثة أشهر من الساعة الثانية عشره حتى الساعة الواحدة كل يوم في أي مكان يتصادف وجودي فيه ومهما كان ما أقوم به.

وأن استرجع من الساعة الواحدة حتى الثانية أثناء فترة غذائي ملاحظات اليوم السابق. وأن أعيد تمثيل أفعالي السابقة إذا حدث إن كنت وحدي كما يفعل الأطفال في اللعبة الألمانية.

لم أعد أعمل ذلك الآن، اللهم إلا من وقت لآخر، لكني أصبحت في فترة الشهور الثلاثة غنية بالتجارب غناء كرويس بالذهب. وحاولت في أول الأمر أن أقيد ملاحظاتي أما الآن فلم أعد في حاجة إلى ذلك فكل شي يسجل أوتوماتيكيا في جهة ما من ذهني. وصبحت نتيجة لمزاولة الاسترجاع وإعادة التمثيل أكثر يقظة مما كنت وأصبحت الحياة أكثر روعة بالنسبة لي. أنت لا تعرفين مدى ثراء الدنيا وروعتها.

العمة: يجب أن تغيري مهنتك يا طفلتي. يجب أن تصبحي بوليساً سرياً.

أنا: أليست كل مسرحية تخرج، وكل دور يؤدى، اكتشافا لقسم وكنوز مخفية يا سيدتي، الكشف عن الفضائل والرذائل والسيطرة على العواطف؟ إزالة الحائط الرابع من الغرفة؟ تعرية ميدان قتال؟ إعادة حفر مقبرة يوريك الفقير؟

العمة: حسن.. حسن. حسن (وهي لم تقتنع تماماً) ومع ذلك فما تقولون لا يرن في أذني حقيقياً. إنه نظري للغاية. منتزع من الكتب. في تقديري أنا يجب أن تكون كل مناهج المسرح، وكل الفنون الأخرى طبيعية. فنحن لا نعمل هذه الأشياء في الحياة.

أنا: معذرة. فلنكف عن الحديث في الموضوع. أخبرتني ابنة أخيك أن أختك قد عادت لتوها من الخارج. هل وجدتها قد استجمت وفي صحة جيدة عندما قابلتها على رصيف الميناء؟

العمة: نعم شكراً لك. كانت على ما يرام. أما بالنسبة لمظهرها– فستقتلني هذه المرأة. فهي بطلة رداءة الذوق في اللبس في نيويورك. هل تتصور أنها كانت ترتدي قبعة في لون الحنطة من طراز إيوجيني فيها ريشة بنفسجية سخيفة، وشريط رفيع من الساتان القرمزي مبرقش بالفضة بالإضافة إلى مشابك صغيرة من الفضة والبلور على أحد الجانبين.. وكانت ترتدي معطف سفر من المخمل القطني فيه– مربعات صغيرة، صنف لونه بني ثم صف رمادي تم صفه قرمزي على أرضية لونها بني سخيف.

أنا: (أقاطعها في وقاحة) سيدتي، أن ما قلته في هذه اللحظة ينم عن قدرة على الملاحظة، قدرة نامية ومستخدمة استخداماً طبيعياً في الحياة الواقعية. ونحن نعمل نفس الشيء في المسرح ونوسع دائرة ملاحظتنا ما أمكن. ونحن نستخدم كل شيء وكل إنسان كغاية لنا والفارق الوحيد هو أننا لا نتكلم عنها أبداً أنما نمثلها.

العمة: (تتنهد في رقة وتغير موضوع الحديث إلى الكلام عن عرض الخيول المقام في حديقة ميدان (ماديسون). وتفرغ من شرب الشاي في سلام واتفاق متبادل والفتاة صامتة مفكرة).

الدرس السادس

الإيقاع

صارحتني الفتاة قائلة: إذا كنت تحن إلى الجمال فتعال معي لترى.

أنا: الوقت الوحيد الذي أنغمس خلاله في حنين للجمال هو ما بين السابعة والثامنة صباحاً.

الفتاة: (في صراحة أكثر) سأكون عند بابك غداً صباحاً في السابعة والربع.

وفي الثامنة إلا الثلث من صباح اليوم أجد نفسي أنا والفتاة على قمة مبنى الإمبايرستيت. ومن بعيد، تحتنا، تمتد أذرع من الحجر لا حصر فيها في يأس إلى السماء. وعلى بعد تهبط نفس الماء في رقة نحو حقول خضراء وبحر يتلألأ لكنهما فيما يبدو لا يبذلان أي جهد للوصول إليها، والفتاة وأنا يخيم علينا صمت مسل. ثم نجلس بعد فترة.

أنا: أنا ممتن لك بلا شك.

الفتاة: كنت أعرف أنك ستحب المنظر (فجأة وفي مكر شديد) وكنت أعرف أنك ستشرحه لي. فأنت مضطر إلى أن تشرحه. لنفسك على أية حال، هذا إذا كنت تسجل كل هذا عاطفياً كما أفعل أنا.

أنا: لنفرض أني لست قادراً على الشرح. ولنفرض أنني سجلت كل هذا عاطفية بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طريقتك.

الفتاة: هذا هو نفس ما آمل أن يحدث.

أنا: هل لي أن أسأل عن السبب؟

الفتاة: لك أن تسأل. أولاً، إذا عجزت عن شرح شيء ما فأنت تلجأ إليّ دائماً طلباً للعون أو البرهان أو التوضيح. فأنا حرزك الأول. وهذا يجعلني أحس أني حسيمة وأن لي أهميتي. وهو شعور رائع يكاد يشابه شعورك عندما تتسلم خطاباً من أحد المعجبين. وأظن أنني سأستطيع أن أساعدك هذه المرة كالعادة (وأحس في تحديقها إلى الأمام كثيراً من الكبرياء والامتنان ولو أنهما يختفيان تماماً وراء تحدي الشباب) – ثانياً، لأنك إذا أحسست أي شيء بطريقة مختلفة فسندخل في مناقشة– وأنا أميل إلى الظن أنك تستفيد من مجادلاتي. وأنا في حقيقة الأمر لا أستطيع أن أتخيل ما

تعمله بدون مناقشاتك معي.

(يجب أن تكون سعيدة وهي لا شك مليئة اليوم بالتحدي).

أنا: من الجائز أن أخترع مناقشات.

الفتاة: عملية عسيرة وخطيرة للغاية. فتقد لا تستطيع أن تخترعها وحتى إذا استطعت قد لا تكون حقيقة ومقنعة. ومن الطبيعي أن يتعصب المرء لمناقشاته هو.

أنا: ومن الطبيعي كذلك أن تعصب المرء ضد المناقشات التي تستخدم ضده.

الفتاة: أجل لكن ذلك النوع من التعصب يستفز المرء للدفاع عن قوته ومعتقداته. أليس كذلك؟

أنا: في الحياة، نعم.. وفي الفنون، وخاصة في المسرح تجدين أن أكثر الإجابات استقامة وأفعلها من الناحية العملية هي نعم كذلك.

الفتاة: وهل ذلك لأن المقاومة والصراع بين الأفعال على خشبة المسرح هي العناصر الأساسية لحياته؟

أنا: تماماً. لنفرض أن (أنطونيو) في الفصل الأول من تاجر

البندقية دفع المال المطلوب في الحال وغير دينه وطلب يد جسيكا..

لا تضحكي فأنا جاد. هذا مثال مبالغ فيه. إليك مثالاً أكبر قبولاً.

"كيف تعمل كل الظروف ضدي وتثير انتقامي المتبلد.... كيما يصبح المرء عظيماً بحق فليس أن يتحرك بلا سبب عظيم ولكن أن يجد سبباً عظيماً للعراك في قشة عندما يتعرض الشرف للخطر.

هذا هاملت في الفصل الرابع المنظر الرابع. وتستطيعين خلال كل أعمال "شيكسبير"، أن تجدى هذه العلامات الرائعة التي تحدد الطريق للممثل.. وهي مخبأة بحكمة في نصوص المسرحيات– غير معروضة في حشد من التوجيهات الرنانة. وتجدين في هذين السطرين، وهما أول ما تبادر إلى الذهن، النصيحة المباشرة التي تقول لا فعل بلا صراع.

الفتاة: وهل هذا الحافز على الفعل هو السر الوحيد للمسرحية الناجحة أو التمثيل الناجح؟

أنا: لا. هذه بداية نظرية ليس إلا. ألف باء إذا جاز إلى

القول. وأنا في المسرح أسميها "السيد ماذا". وهي شخصية ميتة نوعاً دون رفيقتها "كيف". والأشياء لا تريد أفي الحدوث إلا عندما يظهر كيف، على المسرح. وصراع الأحداث قد يعرض على المسرح ويبقي متحجراً في انتظار الإجابة على هذا السؤال ما هي فكرة المسرحية، وفي هذه الحالة لا يسمى هذا مسرحاً. وقد يخلق تنفس الصراع بتلقائية غير متوقعة، وبدوافع غير محسوبة ويجرف الجمهور في تحمس محموم تجاه جانب أو آخر ويرغبه على أن يجد لنفسه الإجابة الحية المثيرة. وهذا هو المثيرة. وهذا هو المسرح الحق. والسر لا يكمن في السؤال القائل "ما هي فكرة المسرحية" إنما في العبارة التي تقرر وهكذا تدوم الفكرة أو لا تدوم خلال كل العقبات.

الفتاة: أنت تتحدث طبعاً عما يحدث أثناء العرض نفسه عندما تذكر التلقائية غير المتوقعة والدافع غير المحسوب. ولا تعني ما يحدث أثناء إعداد المسرحية وتدريبات العمل. لقد قلت لي دائماً أن الإلهام والتلقائية ينتجان عن الحساب والمران.

أنا: ولا زلت أميل إلى الإيمان بذلك. وأنا إنما أتكلم عن العرض نفسه.

الفتاة: عظيم. الآن أريد توضيحاً منك. لماذا نقف هنا على

قمة مبني الإمبايرستيت لمدة لا أدري مداها في صمت ورهبة واضطراب وابتهاج. المنظر من هنا منظر جميل لكنه ليس بغير المتوقع. وكنت أعرفه من قبل أن أراه بالفعل من مئات الصور وشرائط الأنباء، بل لقد طرت فوق منهاتان في طائرة، وزيادة على ذلك أنا أسكن في شقة في الطابق الثالث والعشرين. وقد شاهدت المنظر من قبل فلماذا يكون التأثير كبيراً إلى هذا الحد؟

أنا: لأن لذلك "كيف" المرموق أصبع في الموضوع.

الفتاة: يبدو أنك كثير الحماس لهذا إلى "كيف". سأغار.

أنا: لك أن تغاري. دعيني أوضح لك الطرق والأساليب التي يتبعها كيف، وتعارضها مع طرق وأساليب "ماذا" ماذا، يأخذك من مستوى الشارع في مدينة (نيويورك) التي تغلى وتصر وتطن وتجادل إلى نافذة الطابق الأول من الإمبايرستيت ويفتح لك النافذة ويقول لك هذا يا طفلتي هو الطابق الأول من الطوابق المائة واثنتين التي يتكون منها هذا المبنى. والفارق، كما ترين، بين المستوى المعروف عادة بمستوى الشارع والطابق الأول، فرق بسيط. عشرون قدماً تماماً. وأنت تسمعين نفس الأصوات، وترين نفس المنظر تقريباً ولا تحسين بانفصال كبير عن كتلة الإنسانية التي تتلوى تحتك. هيا بنا نصعد إلى الطابق الثاني".

الفتاة: (في رعب) ماذا؟

أنا: بالإجابة على سؤالك "ماذا، هي" إلى "الطابق الثاني يا طفلي". وما أن يفرغ الحديث حتى يبدأ الصعود. وتصبحين في الطابق الثاني ويتبع ذلك تغيير بسيط في تحليل الارتفاع والفرق في المنظار. ثم يصحبك "ماذا" مع الشروح الملائمة إلى الطابق الثاني فالطابق الرابع، وهكذا. حتى تصلا إلى الطابق الثاني بعد المائة.

الفتاة: أوه. لا، أرجوك.. لن يأخذني إلى الطابق الرابع وهكذا.

أنا: إن "ماذا" شديد المثابرة، أؤكد لك.

الفتاة: لا أهمية لذلك. في الطابق الثالث بالضبط سأجره برقة من رقبته وأدفع به فوق خافة النافذة ليسقط إلى المستوى المعروف عادة بمستوى الشارع، وينزل الستار.

أنا: لكن لنفرض أنك صعدت معه كل الطوابق المائة واثنين. هل تستطيعين أن تتخيلي شعورك عندما ترين هذه الروعة؟

الفتاه: يخيل إلي أنه لن يكون هناك شعور على الإطلاق.

أنا: لماذا؟ ما وجه الاختلاف؟ فلنجرب لنعرف. ستصعدين كل درجة بطريقة منطقية. وستعرفين أين أنت ومدى الارتفاع الذي وصلت إليه. وستدركين التغيير التدريجي، بل

ستلمين في واقع الأمر إلماماً كاملاً بكل تفاصيل هذا المبنى الشهير. لماذا!

تظنين نه لن يكون هناك شعور؟

الفتاة: لا أدري ولكني أكره مجرد الفكرة.

أنا: هل أطلب من "كيف" أن يحضرنا إلى هنا؟

الفتاة: أرجوك.

أنا: إنه يصحبنا في الشارع. المدينة تندفع إلى أعمالها. لا، بل أكثر من هذا إنها لتفر إلى ملاذ وجودها، إلى أماكن وظائفها، الوظائف التي ستعطي كل رجل في المدينة– الخبز والمأوى والأمل في النهار والنوم الهادئ في الليل. وهذه الأشياء تبدو ثمينة لهم كاللآلئ السوداء بالنسبة للغطاس. وكل شخص يخشى إن تأخر عن موعده أن يفقد وظيفته. توتر مخيف في الخطوات والتعبيرات والوجوه والكليات. باق عدد كذا من الدقائق تماماً ليقطعوا فيها عدد كذا من الأميال، فلا يستطيع المرء أن يتوقف ثانية ويقارن بين سرعته المحمومة وبين سرعة الشمس أو الريح أو البحر الهادئة. وكيما يزود المرء نفسه بالشجاعة، عليه أن يصرخ ويصيح ويضحك بصوت عالٍ ضحكات زائفة.

وكما لو كان المرء لم يقنع بهذا المظهر، تروح كل وسائل إصدار الصوت المعروفة تصم أذني الإنسان. الطرق، الأبواق الأجراس، طنين الآلات، وصرخات الفرامل الحادة، الصفارات، الكؤوس النحاسية، وصفارات المصانع- كلها تصرخ في إيقاع منتظم قائلة "اذهب إلى عملك- في الحال. اذهب إلى عملك- في الحال". وهي مثل ربعي الزمن في الموسيقى تتكرر بلا انقطاع وبقوة متزايدة طيلة الوقت. ونحس أننا جزء من هذا الإيقاع فتزداد سرعة مشينا وتتلاحق أنفاسنا، وأية كلمات تقولينها لي تقولينها بسرعة كإشارات الراديو، وأرد عليك في عجلة، ونصل في النهاية إلى باب مبنى الأمباترستيت ونجد أنفسنا نجاهد. فمن العسير جداً أن ننزع أنفسنا من التيارات العارمة من الأذرع والسيقان والوجوه، ونستدير داخلين فهذا يحتاج إلى مجهود لكننا نعمله.

وفي لمح البصر نجد أنفسنا في صندوق مصعد، وقد انفصلنا عن العالم وراءنا كما لو كنا قد شطرنا بسكين. وأستطيع أن أقارن هذا الشعور بالشدة الهائلة في عزف الأوركسترا عندما تشطرها يد قائد الأوركسترا المتمكنة لتليها نغمات الاستطالة، الرقيقة التي تصدرها آلات الكمان. ولا ندري كم من الوقت قدوم هذه الحال. فإننا وحدنا نصعد في الفراغ. ونغير المصاعد.

ونصعد مرة ثانية. وتبدو ومضة الصعود لهذه الطوابق المائة واثنين كغمضتي عين. ثانيتان تقريباً في صمت– في سكون– ويفتح الباب، ونجد أنفسنا هنا معلقين في السماء بواسطة عبقرية الإنسان– منفصلين عن الأرض بفضل نتيجة عمله.

وحيثما نظرنا تتدفق المساحات مرحبة بالعين والفكر. ولسنا مرغمين على قبول أي اتجاه أو أمر أو حدود. فقد دفعنا دفعة خارج مقاييس "تمهيد"، سكريا باين بأوزانه المركبة بما فيها من مغريات معذبة. وألقى بنا فجأة على بساط سحري واسع لنطفو في الهواء على إيقاع ريح منتظم يبدو أنه يغني في فترات منتظمة كلمة واحدة هي "الفضاء" وتسمو روحنا في لمحة صاعدة من العذاب إلى النعيم.

الفتاة: و"كيف" وهو المسئول عن تلك اللمحة الصاعدة التي استغرقت غمضتي عين– والتي يبدو أنها أنتجت مثل هذه النتيجة البديعة؟

أنا: ألا تشعرين بالامتنان له؟ ألا تدركين أهمية كيف؟

الفتاة: نعم (تفكر في بطء) أهميته بالنسبة لمن؟

أنا: لمهنتنا.

الفتاة: هل نت جاد؟

أنا: جاد كما لو كنت أحكي لك نكته.

الفتاة: وكيف أعرف– ربما كنت جادة حقاً، ولكن "كيف" وهذا: أمر مضحك.

أنا: أتريدين اسماً ثقافياً مستهلكاً عادياً لصاحبنا "كيف"؟

الفتاة: كم يسرني ذلك.

أنا: الإيقاع.

الفتاه: (وقد عادت إلى نفسها المرحة الساحرة) لقد سمعت الاسم في مكان ما ولكن لم يكن لي شرف التعرف على صاحبه..

أنا: ولا أنا. لقد حدثني جاك دالكروز كثيراً عن الإيقاع في الموسيقى والرقص، وهما فنان يعتبر الإيقاع فيهما عنصراً جوهرياً وحيوياً. ووجدت كتاباً عن الإيقاع في هندسة العمارة والكتاب لم يترجم إلى الإنجليزية بعد. وكان هذان هما المرشدان الوحيدان العمليان اللذان يمكن الاعتماد علماً في ذلك العنصر العظم في كل فن. وينوه النقاد أحياناً بالإيقاع في فني الرسم والنحت لكني لم أسمع واحداً منهم يشرحه. وفي المسرح تحل محله الكلمة الآلية مقياس السرعة. ولكن هذه لا علاقة لها بالإيقاع. ولو أن

شيكسبير أدرج وصفاً لهاتين الشخصيتين لكتب:

الإيقاع– أمير الفنون.

مقياس السرعة– أخوه غير الشرعي.

الفتاة: عظيم. الآن أريد أن أعرف كل شيء عن الإثنين.

أنا: لن تصدق قط أنني أنفقت الساعات الطويلة في محاولة تعريف كلمة الإيقاع حتى يمكن تطبيقها على كل الفنون.

الفتاة: وهل نجحت؟

أنا: ليس بعد. فأقرب تحديد وصلت إليه هو أن الإيقاع هو التغييرات المنظمة المحسوبة التي تطرأ على كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني– على شريطة أن تثير كل هذه التغيرات انتباه المتفرج بطريقة مطردة وتؤدي حتماً إلى الهدف النهائي الذي يقصده الفنان.

الفتاة: كلام مرتب.

أنا: لأنه بداية فكرة.. وأنا لا أزعم أنه تعريف نهائي، وأرجو أن تفكري فيه وتصلى إلى تعريف أفضل منه. اعرضيه على أصدقائك وسأكون ممتناً لك. بل ستكون كلنا ممتنين لك. وأحب

في نفس الوقت أن تهاجمي تعريفي هذا. فهذا يتيح لي فرصة الدفاع عنه.

الفتاة: حسن. تقول في أول الحديث ر منظمة محسوبة، – لكن لنفرض أنني أخلق "فوضى" فكيف يمكن للفوضى أن تكون منظمة ومحسوبة...؟

أنا: لقد نسيت كلمة تغييرات. "والفوضى" الفنية التي تخلقينها يجب أن تتكون من عدد من الأفعال المتصارعة. وقد تكون هذه الأفعال من الاضطراب والتداخل إلى الحد الذي تسمح به عبقريتك، لكن التغييرات من فعل إلى آخر يجب أن تكون منظمة، وهذا ما لا يستطيعه إلا عبقري. لو أنك تذكرت رسوم "ميكل أنجلو" على سقف كنيسة "سستاين" لتذكرت أنك إذا تطلعت إلى أعلى لتنظري إليها وأنت واقفه على الأرض، فإن الانطباع الكامل الذي تحدثه في النفس هو "فوضى" النموذج البدائي للخلق. ثم خذي صورة فوتوغرافية لهذه الرسوم السقفية وضعيها أمامك على المنضدة وستكفيك نظرة واحدة لتقنعك بأنها فوضى تتألف من تغييرات منظمة محسوبة لكل العناصر التي تشكلها.

الفتاة: اذكر ذلك. أنت على صواب. لكن اسمح لي أن أسألك على وجه– الدقة ماذا تعني بكلمة تغييرات؟ أتقصد تقلبات؟

أنا: لا. ليست تقلبات بل تغييرات. ربما استطعت أن أشرح ما يدور بنفسي بصورة أوضح لو ضربت لك مثلاً آخر. أتذكرين لوحة لينارد "دافنشي العشاء الأخير"؟

الفتاة: أذكرها جيداً، فقد درست حركة كل الأيدي فيها وعرفتها عن ظاهر قلب وأستطيع أن أستعملها كلها بحرية وطبيعية.

أنا: حسن جداً والعنصر هنا هو " اليد" فهي تغير موضعها ستاً وعشرين مرة. ثلاث وعشرون منها مرئية وثلاث خفية. فإذا كنت تعرفين كل الأوضاع عن ظهر قلب واستطعت أن تتنقلي في حرية من وضع إلى الآخر بحيث تحقق المغزى المطرد الأوضاع مع كل تغيير، تصلين إلى الإيقاع الذي تنطوي عليه تلك التحفة الرائعة.

الفتاة: أليس هذا بالضبط ما فعلته "إيزاد ورا دنكان" وما تفعله "اجنا أنترز" الآن؟

أنا: بالضبط.

الفتاة: فهمت. سؤال واحد أخير. تجد في لوحة "العشاء الأخير" أن الأيدي تتغير ولكنها في نفس الوقت ثابتة. كيف تطبق

كلمة الإيقاع عليها؟ أليس الإيقاع يطبق على الحركة؟

أنا: ليس ذلك شرطاً ضرورياً. فجبل الثلج يتحرك مقدار بوصتين في قرن كامل، وإلسنونو يطير مقدار ميلين في الدقيقة ولكل منهما إيقاع. ولو أننا وسعنا الفكرة من جبل الثلج إلى وقفة نظرية، ومن السنونو إلى سرعة نظرية، لوجدنا أن الإيقاع يشمل الاثنين ويضمهما معاً. فالوجود نفسه لابد له من إيقاع. الفتاة: وما الرأي في عناصره؟

أنا: الطبقة الصوتية والحركة والشكل والكلمة والفعل واللون وكل ما يتكون منه العمل الفني.

الفتاة. وكيف تطبق التغييرات المنظمة المحسوبة على ألوان اللوحة الفنية؟

أنا: خذي مثلاً لوحة "الصبي الأزرق" "للرسام "جينزبورو" تجدي أن اللون السائد فيها هو الأزرق. وهذا اللون يتغير مرات لا عد لها وفي كل مرة يتم التغيير بطريقة محددة وإن كانت لا تحس.. أي أنه تغيير منظم. وقد حاول نفر كبير من ينقلون الصور أن يحسبوا كمية الصبغة الزرقاء في كل تغيير ولكنهم يفشلون عادة. ولكن ليس معنى هذا أن التغييرات لا يمكن حسابها لأنها حسبت مرة.

الفتاة: استمر في الحديث عن نفس المثال.. كيف يمكن للتغيير في الألوان الزرقاء أن يثير انتباه المتفرج بطريقة مطردة؟

أنا: بأن يثير حب استطلاعه للنظر إلى كل ما هو ليس بالأزرق.

هذا كل ما في الأمر.

الفتاة: تعنى.

أنا: وجه "الصبي الأزرق" الشاحب المهذب ذو اللون الأحمر الوردي الممزوج بالصفرة.

الفتاة: صحيح.. ونفس وجه الصبي يشير في ذات الوقت إلى الهدف النهائي للفنان.

أنا: أيجب أن تسقيني إلى النتيجة؟

الفتاة: لا أكون امرأة إذا لم تكن لي الكلمة الأخيرة.

أنا: أقل ما يمكن هو أن أجعلك تعتقدين في ذلك.

الفتاة: ماذا تعني بقولك "تجعلني أعتقد"؟

أنا: لم أقل لك كل شيء عن الإيقاع بعد.

الفتاة: هذا لا يعني إلا أنه سيكون لي مزيد من الكلمات الأخيرة.

أنا: نرجو هذا.

الفتاة: أنا على ثقة من ذلك.. وكي أثبته لك سآخذ لنفسي قليلاً من الكلمات الأولى. إليك واحدة منها. عندما كنت أعمل في المسرح، أعني المسرح الشرعي- في مسارح الشركات المساهمة وفي برودواي، تبين لي أن مقياس السرعة عظم الفائدة. لقد أهنته منذ دقائق قليلة ولو أنه في واقع الأمر أنقذني مرات عديدة عندما كنت أجهل ما ينبغي أن أفعل.

أنا: (لشد ما أنا مسرور) نعم- بالضبط- عندما كنت تجهلين ما ينبغي أن تفعلي. كنت تعبرين اللحظات الحرجة في عجلة حتى وضح لك ما يجب عمله. رائع.. لقد شاهدت مسرحيات رأيت فيها مثلين من الواضح أنه لم تكن لديهم قط أية فكرة عما يجب عمله لأن كل العناصر التي استبينها لهم في فصول المسرحية هي مقياس السرعة ثم النغم. ذلك المنقذ من اللحظات الحرجة (أربت على كتفها في مرح) يا صديقتي العزيزة عليك بالكلمات الأخيرة لا غير.

الفتاة: أنت فظيع. عندما يعمل الممثل المسكين مع الشركات المساهمة، لا يجد عادة الوقت أو الفرصة ليتبين ما عليه أن يعمل.

أنا: إذن يجب ألا يكذب. عليه أن يرسم صورة سريعة

للموقف. ويمر به في أمانة. وعند ذاك ربما يكتشف ما ينبغي عمله بوحي الساعة. ومثل هذه الأشياء تحدث في الحياة. إذ يتصادف أن تقابلي شخصاً لا تعرفين أنه في المدينة ولا تكون بك رغبة في مقابلته فتشرعين تلقائياً في التمثيل. وتردين في الحال على أسئلته وهذا هو كل ما يطلبه منك المؤلف، ردود تلقائية على عبارات الطرف الآخر.

الفتاة: ولكن من أين يحصل الممثل على التلقائية؟

أنا: من الإحساس النامي بالإيقاع لا من مقياس السرعة الذي يتضمن ثلاث سرعات: البطيء، والمتوسط، والسريع، وفي هذا تضيق شديد، على العكس من الإيقاع ذي الحركة الدائمة اللانهائية، وكل المخلوقات الحية تعيش على الإيقاع. على الانتقال من شيء محدود إلى آخر أكبر منه.. خذي مثلاً هذه المقطوعة:

"حقاً، أنت تكذبين، لأنهم يسمونك كيت الوضيئة، وكيت البشوشة، وكيت اللعينة أحياناً، لكنك كيت، أجمل كيت في الدنيا، كيت، ربيبة كيت هول، كيت البالغة الحلاوة، فالأشياء لذيذة الطعم، كلها أطعمة شهية، ولذا يا كيت اقبلي هذا مني، كيت يا سلواي".

وهذا كما تعرفين جيداً هو المنظر الأول من الفصل الثاني في

مسرحية "ترويض النمرة".. ومن الممكن أن يصبح هذا الكلام ميتاً ورتيباً للغاية إذا ألقاه ممثل لا إحساس لديه بالإيقاع، ولن تنقذه السرعة أو مقياسها إذ كلما زاد من سرعته زادت سخافة إلقائه. لكني سمعت مثلاً يلقي هذه المقطوعة وكان يعرف قيمة "التغيير" من " الوضيئة" إلى "البشوشة" ومن "اللعينة" إلى "أجمل" ومن كيت ربيبة كيت هول"، إلى "البالغة الحلاوة"، وهكذا. وأؤكد لك أني لم أسمع طيلة حياتي مقطوعة أقصر من هذه فقد كانت أشبه بعاصفة من التغييرات أو جرعة من الإعجاب– وهو أقصر وقت يمكن قياسه في المسرح. وأفضل اختبار للفارق بين مقياس السرعة والإيقاع هو مقطوعة كلوديوس في مسرحية هاملت التي تبدأ هكذا:

"إيه، إن ذنبي لنتن الريح، تملأ رائحته السماء،

ملعون عليه أصل اللعنات وأقدمها،

ألا وهو قتل الأخ– أنا عاجز عن الصلاة

وإن كانت رغبتي فيها حادة قوية كإرادتي لها.

إلا أن إثمي العظيم يتغلب على عزمي المكين،

فأتوقف، كرجل ألزموه بعمل مزدوج،

حائراً لا أدري بأيهما أبدأ أولاً وأقصر عن الإثنين".

ادرس هذه المقطوعة لترى ما أرمي إليه.

الفتاة: إني أرى شيئاً واحداً وهو أن يومي الحافل سيعرف مزيداً من التدريبات.

أنا: الكلمة الأخيرة لك– ماذا ستكون؟

الفتاة: أي شيء يساعدني على أن أثير انتباه المتفرجين على أعمالي بطريقة مطردة.

أنا: مرحى.. أنت ضحية راضية.. سيكون العمل في هذه الحالة يسيراً.

لأن عملية اكتساب الإحساس بالإيقاع تتطلب من الممثل أن يخضع نفسه إخضاعاً كاملاً مرنا إلى أي إيقاع يصادفه في الحياة. أي أنه بلغة أخرى، يجب ألا يتحصن ضد الإيقاعات المحيطة به.

الفتاة: ولكن ذلك يستدعي دراية بالإيقاع. لنفرض أنني صماء بالنسبة للإيقاع أو غير واعية به، فماذا يجب أن أعمل؟

أنا: اذهبي إلى الدير وبسرعة كذلك، وداعاً..

الفتاة: أوه، أرجوك– حقيقة أنا أظن أني مجردة من الإحساس بالإيقاع.

أنا: أنت مخطئة. لا يوجد حجر في الكون مجرد من إحساس بالإيقاع.

ربما كانت قلة من الممثلين كذلك، لكنها قلة قليلة. فكل كائن عادي له هذا الإحساس. صحيح أنه قد يكون غير متطور أو في حالة ركود، لكن قليلاً من العمل كفيل بأن ينميه ويوقظه.

الفتاة: لا تعذبني. قل لي كيف؟

أنا: لا تعجلي بي، فذلك موضوع من أصعب الموضوعات تفسيراً لأنه غاية في البساطة والشمول. فالطفل عند ما يخرج إلى النور يولد معه مظهر الإيقاع مثلاً في تنفسه. وهي بداية عادلة تزود بها الطبيعة كل أبنائها: وبعد أن يولد الطفل يبدأ هذا المظهر في التطور في صورة المشي أولاً ثم في الكلام ثم في العواطف. وتتغير الخطوة والكلمة والعاطفة الواحدة لتصبح خطوة أخرى وكلمة أخرى وعاطفة أخرى، ثم تغير كل منها إلى ثالثة.. وهكذا... دون انحراف عن الهدف النهائي المرتقب. وهذا هو أول مستوى من مستويات الإيقاع ونعني به الوعي. أما المستوى الثاني فيكون عند ما نفرض القوى الخارجية إيقاعها عليك. أي عندما تمشين أو تتحركين أو تشيرين بيديك أثناء الحديث أو تلوحين للآخرين. عندما تمشين في الصف، أو تركضين للقاء صديق، أو تهزين يدك

إذ تصافحين عدواً لك. عندما تجيب كلماتك على كلمات أخرى. فتجرفك هذه الكلمات معها أو تبقيك على موقفك. عندما تكون عواطفك هي الرد المباشر والنتيجة المباشرة لمشاعر شخص آخر.

الفتاة: وما هو المستوى الثالث؟

أنا: عندما تتحكمين في إيقاعك الخاص وتخلقينه وتفعلين نفس الشيء في إيقاع الآخرين. وهذا هو الكمال. وهو نتيجة لا يحسن. أن تتعجلي تحقيقها أو الوصول إليها. فعلى التلميذ أن يبدأ بالمستوى الثاني، وعليه ألا يجهد نفسه كثيراً في البداية. فكل المطلوب منه هو أن يلاحظ هذه المظاهر في الحياة الحقيقية ويختزنها في ذهنه. كما أنه مطالب بأن يوجه اهتماماً خاصاً إلى نتائج الإيقاعات المختلفة. وخير ما يبدأ به هو الموسيقى فالإيقاع في الموسيقي واضح كل الوضوح. اذهب إلى حفلة موسيقية، أو استمعي إلى الأرغن الذي يعزفونه في الشارع إذا فضلت ذلك، فكلاهما سيؤدي نفس. الغرض. ولكن عليك أن تستمعي بكل كيانك في استرخاء كامل بحيث تكونين على استعداد للاستجابة لمقاييس الموسيقى المحددة. اندمجي بكل جوارحك في العواطف التي يثيرها ذلك في نفسك. ودعي هذه العواطف تتغير مع التغيرات

التي تطرأ على الموسيقي. على أن المهم أن يكون استماعك في انتباه ومرونة. وبعد الموسيقي عليك بالفنون الأخرى ثم بأحداث الحياة العادية.

الفتاة: (في النشوة التي تنتابها دائماً عندما تكتشف أن حاصل جمع واحد وواحد يساوي اثنين) فهمت. فهذا هو ما حدث لي هنا، على هذا الارتفاع. فقد اندمجت بكليتي في التغيير الهائل الذي طرأ على الإيقاع هنا بكل هذه السرعة وهذه البراعة:

أنا: وبكل هذا التأثير القوى.. إن الفيل نفسه يترنح تحت تأثير هذا التغيير فليس لك أن تتيهي بذلك. أنا: هذا لطف كبير منك يا سيدي العزيز، لكن هذا لن يكون آخر آخر ما تقوله لي. لنفرض أنني اكتسبت، بعد فترة، الحساسية للإيقاع الموسيقى، فماذا بعد ذاك؟ وما هو الشيء التالي الذي يجب أن أنمي حساسيتي به؟

أنا: لقد اكتسبت بالفعل الحساسية اللازمة لقفزة هينة من ارتفاع بضعة آلاف من الأقدام في الهواء. الفتاه: أرجوك.

أنا: لقد أصبحت ذات حساسية بإيقاع شوارع " نيويورك". إذ جعلتني ألهث حتى تكاد تتقطع من الأنفاس.

الفتاة: لكني لن أصبح حساسة لمزاحك، فالإحساس به أمر مزعج بعض الشيء.

أنا: يؤسفني أني خيبت أملك مرة ثانية (وأشك في أنها جادة فيما تقول).

أنت حساسة لمزاحي لأنك غيرت من قوة صوتك وسرعة كلماتك وكمية الاستفهام في سؤالك. أي أنك غيرت إيقاعك.

الفتاة: في يوم من الأيام سأتعلم كيفية المجادلة معك. أما الآن فأرجو أن تقول لي، ما الذي يجب أن أهتم به بعد أن أستجيب لإيقاع الموسيقي بحرية ويسر؟

أنا: (تتضرع إلا في رقة بالغة إلى درجة أني أتبع الوصفة التي كنت أصفها لها وأغير من إيقاع أنا، فآخذها من يدها وأقودها إلى سور الشرفة) لا تنظري إلى الآن يا صديقتي العزيزة، أنظري إلى الفضاء وأصغ بأذنك الداخلية، وستصبح الموسيقى والفنون الأخرى التي تتلوها في تسلسل طبيعي مجرد طريق مفتوح إلى الكون بأسره. فلا تفقدي أي شيء فيه. أصغ إلى الأمواج تصطخب في البحر واستغرق في تغيير توقيتها السريع بجسمك. وعقلك وروحك. تحدثي إلى الأمواج كما كان يفعل "د ديموثينيس"، ولا تضعفي بعد المحاولة الأولى. دعي معنى كلماتك

وإيقاعها يصبح استمراراً لصوتها الأبدي. انهلي من روحها واشعري أنك. واحدة منها ولو للحظة واحدة، وبهذا تقدرين على تصوير الأدوار الخالدة في آداب العالم. وجربي نفس الشيء مع الغابات والحقول والأنهار والسماء. ثم استديري إلى المدينة وحركي روحك مع صوتها كما فعلت من قبل مع صخبها الخلاق. ولا تنسي المدن الصغيرة الهادئة الحالمة. ولا تنسي فوق كل شيء البشر المحيطين بك. أيقلي حساسيتك بالنسبة لكل تغيير في مظهر وجودهم. وقابلي هذا التغيير دائماً بمستوى عالٍ جديد من إيقاعك أنت نفسك. فهذا هو سر الوجود والمثابرة والنشاط. وهذه هي حقيقة الحياة– ابتداء من الصخر الجامد حتى الروح الإنسانية. والمسرح والممثل إنما يدخلان إلى هذه الصورة كجزء منها ليس إلا.. إلا أن الممثل لا يستطيع أن يصور الكل إذا لم يصبح هو جزءاً منه.

الفتاة: (في تفكير عميق وحزن) لقد كتب على الذل.

أنا: كيف؟

الفتاة: عند ما أفكر في كثرة المهام الملقاة على عاتق خلال الأشهر القليلة القادمة.

أنا: هذا صحيح. لكنك ستعرفين دائماً ماهي الخطوة التالية، وفي هذا خير عزاء.

الفتاة: إلى حد ما. تحياتي إلى "كيف". هل نرحل؟

(ونرحل. ويهبط بنا المصعد إلى أسفل. ويبتلعنا الطريق– ونغير نحن من إيقاعنا).

الفهرس